J. M.ª ALONSO GAMO

VN ESPAÑOL EN EL MVNDO: SANTAYANA

EDICIONES CULTURA HISPANICA

Con la publicación de UN ESPAÑOL EN EL MUNDO: SANTAYANA, el Instituto de Cultura Hispánica incorpora a sus ediciones un título que, a partir de ahora, será esencial para quienes pretendan estudiar en su compleja varieoad la persona y la obra de Santayana.

El filósofo de renombre universal, el crítico inigualado, el novelista de éxito, comenzó su carrera literaria con un libro de poesía y la terminó con otro. Esta significativa coincidencia ha llevado a uno de nuestros poetas y críticos más versados en literatura inglesa, José María Alonso Gamo, a profundizar en este aspecto, el menos estudiado de su obra, poniendo de relieve con aguda penetración los valo.es más esenciales de su poesía y de su poética.

Al mismo tiempo ha dejado demostrado claramente, y sin lugar a dudas, el arraigado españolismo del niño, que, incorporado a la vida norteamericana a los nueve años, tuvo siempre a máximo orgullo la conversación de su nacionalidad de origen.

El libro se enriquece con datos poco conocidos o ignorados, aclara puntos hasta ahora oscuros o mal estudiados; por ejemplo, a la luz de las cartas de su padre, por primera vez utilizadas en un estudio sobre el filósofo, nos ofrece un Santayana mucho más humano y menos distante del que nos presenta su propia autografía, escrita ya en la vejez.

Por otra parte, los Apéndices son importantísimos para los lectores de habla española. En el APENDICE I se nos da el único texto literario de alguna extensión que se conoce escrito por Santayana en castellano, y hasta hoy inédito. En el APENDICE II, Alonso Gamo, poeta bien probado en las tareas de traducción —recuérdese su magnífico libro de versiones "DE CATULO A DYLAN THOMAS"— restituye a su lengua nativa, en tarea de ímprobo esfuerzo, y tras años de paciente labor, la casi totalidad de la obra poética de Santayana, acompañada del texto inglés, para que el lector pueda confrontar directamente las versiones con el original.

Todo ello contribuye a hacer de este libro una obra insustituible, en la que el jugoso lenguaje del estudio en prosa no desmerece —y es su mayor elogio— de una de las más fieles y poéticas versiones que jamás se hayan hecho en castellano.

PORTADA DE J. RUIZ NAVARRO.

J. M.ª ALONSO GAMO

UN ESPAÑOL EN EL MUNDO
S A N T A Y A N A
POESIA Y POETICA

EDICIONES CULTURA HISPANICA
MADRID, 1966

© Ediciones CULTURA HISPANICA

Printed in Spain

Depósito legal: M.—16.758.—1965

Número de registro: 4.902-64

SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A.—PASEO DE ONÉSIMO REDONDO, 26.—MADRID-8

A Daniel Cory, que, con sus inestimables informaciones, con su amistad entrañable y con su continuo estímulo, tanto me ha ayudado para llevar a término este libro.

Aunque yo había estudiado filosofía durante algunos años en la Universidad de Columbia, y estaba, por tanto, familiarizado con sus principales problemas, hasta que abrí las páginas de *Escepticismo y fe animal* no me di cuenta exactamente de lo que la mejor filosofía podía ser aún. Tal vez fue el perfecto acuerdo de materia y forma lo que me ganó enteramente. Poesía y filosofía se habían dado las manos, como en Platón, y su unión era irresistible.

DANIEL CORY.

Santayana: The later years. Ed. George Brasiller. Nueva York, 1963, pág. 15.

FOREWOOD

If there are certain essential features of George Santayana's character and imagination that can only be fully appreciated by a compatriot, then I believe that my good friend, Alonso Gamo, has rightly emphasised these traits in his sympathetic and important study. Especially in regard to the poetry of Santayana, I have suspected that there is a depth of sentiment, a tone of feeling, that is peculiarly Spanish. The offspring of the imagination, like everything else, must have indigenous roots; and despite the contingent fact that Santayana's "psyche" was uprooted and re-planted in New England when he was about nine years old, the sap of his imagination remained loyal to the soil of Castile.

It is quite understandable, however, that some American men of letters, or university professors, should be anxious to claim that Santayana was a rather precious product of the "New England literary tradition". The centre of that tradition — Boston — has always been very proud of a list of representatives that included Emerson. Hawthorne, William and Henry James, and last but not least the late T. S. Eliot. It is true that Santayana first established his reputation in America around the turn of the century, and that he became a master of the English tongue — a "lord of language". But he himself always considered that these were contingent rather than essential facts. Although contemporary English philosophers are exclusively preoccupied with "linguistic anal-

ysis", the affairs of words are really of secondary importance. If the force — the native fertility of the imagination, is irresistible, it can find in any civilised language an adequate medium of expression. Feeling and sentiment go deeper than words. Like the celebrated wine of some old vineyard, they retain and reveal (even when bottled in glittering paragraphs) the region of their first ripening. In many essays and poems by Santayana, the "bouquet" is unmistakably Spanish.

Another question that tends to agitate the discussion in American literary circles concerns the precise classification of Santayana. Is he a poet, a philosopher, a novelist or an essayist? Such an attitude betrays a kind of academic obsession. Santayana was a man of many talents, and it is a mistake to try and "pigeon-hole" and grade them. If we must classify him, the fairest judgement is to claim that he was an outstanding *homme des lettres*. His position in the league of the contemporary intellectual elite is secure: only T. S. Eliot, or Jean-Paul Sartre, Unamuno or Thomas Mann, can be housed in the same pantheon with him. I may be slightly biased by long years of friendship, but perhaps Santayana was the greatest of this select company: he was a profound metaphysician as well as a literary genius.

In closing, I must confess that as I am only completely "at home" in two languages — English and American — I cannot say anything of value about Alonso Gamo's own literary style. But as my friend is also a poet, he must know how to control and enhance the expression of ideas in words. He has patiently explained everything in his book to me, and I have no hesitation in giving it my "blessing" — if such a gesture on my part is really necessary. It is my sincere hope that this book will help to win for my dear Master a much wider audience in his native Spain, for Santayana is without doubt one of the most distinguished sons of Castile.

DANIEL CORY.

Rome, 1965.

PROLOGO

Si existen ciertos rasgos esenciales del carácter y de la mente de Santayana que sólo pueden ser completamente apreciados por un compatriota, entonces yo creo que mi buen amigo Alonso Gamo los ha puesto juntamente de relieve en su afectuoso e importante estudio. Especialmente con respecto a la poesía de Santayana yo he tenido siempre la impresión de que hay en ella una hondura de pensamiento y una sensibilidad peculiarmente españolas. Los brotes de la imaginación, como cualquier otra cosa, han de tener raíces indígenas: a pesar del hecho contingente de que el "espíritu" de Santayana fue desarraigado y replantado en la Nueva Inglaterra cuando tenía nueve años, la savia de su imaginación permaneció leal al suelo de Castilla.

Es muy comprensible que algunos intelectuales americanos, o profesores de universidad, deseasen reivindicar a Santayana como un precioso producto de la "tradición literaria de la Nueva Inglaterra". El centro de esta tradición —Boston— se ha mostrado siempre muy orgulloso de una serie de nombres que incluye a Emerson, Hawthorne, William James, Henry James y, como postrero, pero no el menos importante, T. S. Eliot.

Es verdad que la reputación de Santayana se hizo en América en la divisoria de los dos siglos y que pasó a ser un maestro de la lengua inglesa, "un señor del idioma". Pero él mismo consideró esto como hechos casuales y no esenciales. Aunque los filósofos ingleses contemporáneos están exclusivamente preocupados con "análisis lingüísticos", las cuestiones de palabras son realmente de importancia secundaria. Si la fuerza —la nativa fertilidad de imaginación— es irresistible, puede encontrar en cualquier lengua civilizada un medio adecuado de expresión. Sentimiento y sensibilidad alcanzan mayor profundidad que las palabras. Como los celebrados vinos de alguna bodega, retienen y revelan (incluso embotellados en pequeños párrafos) la región de su primera

sazón. En muchos ensayos y poemas de Santayana el *bouquet* es inequivocamente español.

Otra cuestión que tiende a promover la discusión en los círculos literarios americanos se refiere a la precisa clasificación de Santayana. ¿Es un poeta, un filósofo, un novelista, un ensayista? Tal actitud traiciona una especie de académica obsesión. Santayana fue un hombre de muchísimos talentos y es un error tratar de "enjaularle" y encasillarle. Si queremos clasificarle, el juicio más acertado es afirmar que fue un destacado "hombre de letras". Su posición entre la *élite* de sus contemporáneos es segura; sólo T. S. Eliot, o Jean-Paul Sartre, Unamuno o Thomas Mann, pueden ser instalados en su mismo panteón. Yo puedo estar algo cegado por largos años de amistad, pero creo que Santayana fue el más grande de este selecto grupo, y a la vez que un profundo metafísico fue un genio literario.

Para terminar, debo confesar que, como solamente me encuentro en mi elemento en dos lenguas —inglés y americano—, mi juicio sobre el estilo literario de Alonso Gamo carecerá de valor. Pero como mi amigo es también un poeta, debe saber bien cómo controlar y mejorar la expresión de las ideas en palabras. Me ha explicado pacientemente cada aspecto de su libro y no dudo en dar a éste mi "bendición", si tal gesto por mi parte es realmente necesario. Mi sincera esperanza es que este libro ayude a ganar para mi querido maestro un más amplio auditorio en su nativa España, porque Santayana es, sin duda, uno de los más distinguidos hijos de Castilla.

DANIEL CORY

Roma, 1965.

EVOCACION DE
SANTAYANA
EN SU CENTENARIO

He vuelto a subir a pie las ligeras pendientes del Celio. Era media tarde y un vientecillo frío sacudía las crestas de los pinos. Desde mi casa, dejando a la izquierda el Palatino, y a la derecha las termas de Caracalla, he enfilado la estrecha calzada que, bordeando San Gregorio, lleva hasta la plazuela donde se alza la iglesia de San Giovanni e Paolo. Pese a algunas leves florituras del estilo arquitectónico, la soledad y el recogimiento del escondido rincón, amparado por la iglesia y la esbelta torre románicas, me han transportado con la imaginación a las recoletas plazuelas abulenses, y me han ofrecido, en toda su desnudez, la íntima y profunda semejanza.

Tal vez porque iba yo, en evocadora peregrinación, a recorrer los lugares por los que otra tarde, hace ya cuatro lustros, paseé a lo largo de las avenidas de la villa celimontana con el filósofo español, que, a pocos pasos, en una austera celda del convento de monjas azules acostado a Santo Stefano Rotondo, había encontrado provisoria morada, que luego se reveló definitiva, y la última de su estancia en la tierra.

Pocos días antes había vuelto también al cementerio de Campo Verano, al Panteón de los Españoles, para rezar un Padrenuestro ante una austera lápida donde está esculpido sencillamente:

JORGE RUIZ DE SANTAYANA

16-XII-1863
26- IX-1952

Allí (donde el "George" literario ha vuelto a ser el Jorge de su nacimiento y del registro civil), en un sencillo bajorrelieve, manos y palomas tienden hacia el cielo, impulsadas por una cita del libro del filósofo *La idea de Cristo en los Evangelios,* que bajo ellas dice textualmente:

Cristo ha hecho posible para nosotros
la gloriosa libertad del alma en el cielo.

Ahora han vuelto a mi memoria con toda precisión aquellas pocas horas, y otras, de otra tarde, ante una taza de té en su pequeño saloncito. Yo no era filósofo, sino aprendiz de poeta, y hablamos largamente de poesía: de Eliot, su antiguo discípulo, cuyos ensayos sobre Dante yo acababa de leer; así como, entre una y otra visita, su propio ensayo sobre Shelley. Lo que nos llevó a recordarle, junto con su inseparable amigo Keats —"el genio cockney" le llamaba Santayana—, que a no larga distancia de nosotros, a los pies de la pirámide Cestia, reposaban en el cementerio protestante.

Y ahora que Santayana duerme también en Roma su sueño eterno se comprende que no habría sido un sitio apropiado un ángulo del cementerio de Porta San Paolo, junto a los románticos Keats y Shelley, o junto al botánico Humboldt. El naturalismo de Santayana era de una especie muy diferente. Y aunque su propia lápida no tenga cincelado el "Epitafio" que el Santayana poeta pergeñó para sí:

> Belleza y juventud que nutríais la llama
> que aquí quedó extinguida, sellad su nombre amado
> pues él no yace aquí. Dondequiera que estéis
> él ama nuevamente y muere con vosotros,

no podemos olvidar que también escribió:

> Yo quisiera morir en los cerros de España
> y sobre su meseta pelada y melancólica
> esperar la llegada de la última tiniebla.

Santayana, es verdad, no pudo morir en los cerros de España, no pudo morir en la ciudad donde sus dos más grandes amores en este mundo —su padre y su hermana Susana— habían muerto: Avila. Pero se edificó una Avila especial para él, esa que yo he redescubierto esta tarde entre las solitarias callejas del Celio.

Así se lo dijo a algunas monjas, así se lo dijo a Daniel Cory, así me lo dijo a mí, mirando a la románica iglesia

desde la entrada de la villa, y así lo ha escrito en algunas cartas. Llevaba a Avila en el corazón y a San Juan de la Cruz en el bolsillo. Esta no es ninguna metáfora. Daniel Cory, su amigo y mi amigo, me ha dado una estampa del místico poeta que Santayana llevaba siempre con él, y en la que se lee esta cita suya: "Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo y así sólo Dios es digno de él".

En el dorso de la estampa —que lleva un trocito de tela tocada al virginal cuerpo del santo— Santayana escribió de puño y letra la traducción para ingleses: "A single human thought is worth more than all the world, and so God alone is worthy to be its object— S. John of the Cross".

Por eso Santayana, mientras espera encontrar tal vez algún día su reposo definitivo, junto a su padre y hermana, en la pelada y melancólica meseta castellana, está bien enterrado en el cementerio de Campo Verano, entre españoles, y no lo hubiera estado a los pies de la pirámide, junto a Shelley o Keats. No en vano el Santayana poeta nos ha dejado un verso, un solo verso, en el que puede resumirse todo el largo combate interior del Santayana filósofo:

¿Tanto escribir de Dios fue por haberlo visto?

ESPAÑOLISMO DE SANTAYANA

Personalidad de Santayana

En los pocos años que han seguido a la muerte de Santayana el renombre del escritor y del filósofo no han hecho sino acrecentarse en todo el mundo. La edición compendiada de *La vida de la razón* ha sido traducida a diversas lenguas; ha aparecido un interesantísimo volumen póstumo con parte de su correspondencia; bastantes de sus libros han sido reeditados en ediciones económicas al alcance del gran público; su novela *El último puritano* sigue vendiéndose y estudiándose, por todo lo que contiene de novelesco y por cuanto encierra de diagnóstico crítico-filosófico de una época de la vida americana que está cambiando de raíz; diversos estudiosos le han tomado como motivo de sus trabajos; en los últimos años han aparecido importantes estudios sobre su filosofía y sobre su estética. Y, sin embargo, el Santayana poeta...

El Santayana poeta ha quedado un poco relegado y en la sombra. Ahora bien, no puede olvidarse que su primer libro publicado, *Sonnets and other verses*[1], fue un libro de poemas, y que su último libro, *The poets' testament*[2], ha sido otro libro de poemas. Entre los dos corre el largo y caudaloso curso de la obra en prosa de Santayana. Obra multiforme y extensa, llena de variedad y de agudeza, de inteligencia

[1] Ed. G. S. Stone and Kimball. Cambridge and Chicago, 1894.
[2] Ed. Scribner's Sons. New York, 1953.

y de penetración, escrita en un inglés que admira a los mismos británicos por propiedad y elegancia, profundidad y tersura, plasticidad y gracejo.

Además, cuando el escritor quiere hacer su testamento espiritual, el filósofo, el crítico, el novelista, el ensayista, ceden de nuevo su puesto al poeta, que "devuelve a la tierra cuanto ésta le dio" [3]. Si alguien se pregunta lo que deja al abandonar este mundo el poeta lo condensa, con toda precisión, en sólo dos versos:

> Sólo dejo el sonido de unas cuantas palabras
> cuyos ecos burlones resuenan vagamente... [4].

Unas cuantas palabras. Pocas en el concierto de los siglos, muchas para una sola persona. Y todas ellas teñidas del más importante descubrimiento griego: la ironía. Así, este platonizante —que del consejero de Dionisio ha sacado la maestría del estilista y la agudeza del razonamiento, y de Sócrates la independencia de criterio y la originalidad del juicio—, en contra de su más directo maestro griego, que rechazaba a los poetas de su utópica república, se profesa poeta; y por poeta, exilado; bien que un tal exilio le haya hecho excepcionalmente libre. Esa su libertad, que le permitió pasear por los firmes claustros del intelecto, fue la que le hizo consagrarse "a la tenue armonía del prado con la nube" [5], esto es, a la poesía. Y no pide más que una cosa:

> ¡Que la forma, la música y el aire que alentamos
> colmen con su belleza mi imperfecta plegaria [6].

Plegaria en la que encontramos unas veces los tonos más

[3] El testamento del poeta. En *The poets' testament*. Ed. Scribner's Sons. New York, 1953, pág. 14.

[4] El testamento del poeta, *ob. cit.*, pág. 14.

[5] El testamento del poeta, *ob. cit.*, pág. 14.

[6] El testamento del poeta, *ob. cit.*, pág. 14.

hondos y dolientes, otras los más elevados o más tiernos; siempre los más humanos de su poesía.

De toda la extensa obra de Santayana, la poesía es la más próxima a su origen, a sus sentimientos, a su psicología de latino, a su conciencia de católico *malgré lui* y a su arraigado españolismo. Esta última característica —su españolismo—, considerada un poco a la ligera por los críticos anglosajones, es para mí imprescindible, si se quiere llegar a una exhaustiva comprensión de su obra y a valorar la importancia decisiva que, en el cuadro general de la misma, ocupa su poesía.

Por ello, como premisa previa al estudio de la poesía de Santayana, pretendo poner de manifiesto, con hechos y con testimonios, *no españoles* en la mayoría de los casos, la característica fundamental, que nadie debe ignorar, de su españolismo.

Pero, ante todo, ¿quién es Santayana? ¿De dónde procede? En *Personas y lugares* lo explica así: "El nombre de Santayana se deriva, por corrupción fonética, del de un pueblo de los Pirineos cántabros, situado no lejos del mar y de Santander. Originalmente era Santa Juliana, sin duda el de algún santuario o ermita; pero en latín, como en italiano, la "j" no es sino una doble "i" o una "y" y la "y" se confunde a menudo en español con el sonido fuerte de la "ll" o de la italiana "gl"; de modo que Santa Juliana podía resultar evidentemente Santa Illana, Santayana y Santillana. Este último es el nombre actual del pueblo, y al otro lado de Santander, hacia el Sudeste, está la aldea de Espinosa; por lo que mi ingenioso amigo y traductor don Antonio Marichalar, marqués de Montesa (de quien tomo la anterior etimología), medio en broma medio en cumplido encuentra en aquellas montañas, a orillas del mar y uno frente a otro, los lugares de donde somos oriundos Espinosa y yo. Pero si bien a mí no se me puede mencionar, sin sonreir, en el mismo aliento que a Espinosa en cuanto a grandeza de intelecto, yo le gano en sangre española. Espinosa era judío: sus ante-

pasados no pudieron encontrar el camino a Espinosa sino como después lo encontraron a Amsterdam, o lo encontró el propio Espinosa a La Haya, o lo encontré yo a Estados Unidos; mientras que si el lector vuelve la vista atrás verá que mi abuelo paterno había nacido en la provincia de Santander, aunque no en Santillana, y su mujer y mi padre eran naturales de Zamora, teniendo, además, mi abuela el apellido claramente portugués o gallego de Reboiro. De modo que mi ascendencia por línea paterna señala precisamente el noroeste de España, mientras que los orígenes de mi madre eran inconfundiblemente catalanes o baleáricos, es decir, tenían sus raíces en las costas del Nordeste que miran hacia Provenza y hacia Italia y han engarzado a España durante muchos años con todo el mundo del Mediterráneo" [7].

¿Por qué, entonces, un español por los cuatro costados se ha convertido en uno de los mejores escritores en lengua inglesa de nuestros días?

Por una serie de circunstancias cuyo relato parece una novela. Más fantásticos y novelescos que las creaciones de la imaginación son todos los acontecimientos en torno al encuentro y conocimiento de sus padres en Filipinas, solteros ambos, y que no llegarían a casarse sino una serie de años después, y en Madrid, cuando ya su madre era viuda y tenía otros tres hijos del primer matrimonio.

A causa de ese primer matrimonio, y de las cuestiones de intereses, motivadas por haber sido su primer marido un americano de Boston, la madre, con los hijos mayores, se trasladó a esta última ciudad, quedando Jorge Ruiz de Santayana con su padre en Avila hasta que, a los nueve años, su mismo padre lo llevó a Boston también para que hiciese sus estudios [8].

Desde ese instante se plantea entre ambos cónyuges una

[7] *Personas y lugares*. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1944, página 22.

[8] *Personas y lugares*, págs. 36 y sigs.

especie de lucha sorda y dramática para hacer gravitar el hijo hacia España o América. La madre, más terca, y con más dinero, termina por imponerse. Encuadrado en este marco es como habrá que estudiar el poco conocido episodio de su intento de ingresar en la carrera diplomática española.

Santayana y la diplomacia española

El propósito de Santayana de ingresar en la diplomacia española no fue un proyecto vago, sino que, por el contrario, fue largamente acariciado por él y sobre todo por su padre. Don Agustín Santayana quiere a toda costa recuperar para España al hijo que la madre, más fría y calculadora, ayudada por las circunstancias, quiere incorporar a la vida americana.

Esta firme decisión de la madre —que al final triunfará— don Agustín la combate y su hijo la lamenta. Pero hasta llegar a la renuncia final hay una interesante correspondencia entre el padre y el hijo, de la que, por hoy, solamente quedan, entre los manuscritos adquiridos por la Columbia University, las de don Agustín. Son curiosas, están llenas de noticias y escritas en un castellano preciso y escueto, pero no falto de gracia.

La primera aparición del tema se da en una carta de don Agustín Santayana, fechada el 21 de abril de 1885, en la que escribe al hijo: "En este absoluto retiro, después de veinticuatro años que deserté las esferas oficiales, pocos datos puedo proporcionarte acerca de la carrera diplomática. Procuraré adquirir alguno. Yo creo que sabes ya bastante para entrar en ella con lucimiento. Lo que hace falta es favor. Mucho hace empeñarse en una cosa para conseguirla tarde o temprano. A mí también me halaga más considerarte agregado a una legación en el Ministerio de Estado, o en la interpretación de lenguas, que en ninguna otra situación. A Dios rogando y con el mazo dando".

A esta carta va aneja una nota en la que don Agustín informa a Jorge, contestando a la pregunta que encabeza la nota: "¿Qué conocimientos se necesitan para entrar en la carrera diplomática?", con una serie de datos curiosos y agudas observaciones. En la carta dice textualmente:

"Hay una larga serie de reglamentos y disposiciones que determinan la aptitud y derechos para el ingreso y los ascensos en las carreras diplomática y consular, dos carreras distintas, pero análogas, y que van ambas a cargo del Ministerio de Estado (Foreign Office, Ministère des Affaires Extérieures). Creo que está pendiente en las Cortes un proyecto de ley para su arreglo definitivo. Yo no tengo aquí ninguno de estos documentos. Procuraré adquirirlos para que tú los veas.

"Por ahora, y limitándome a mi observación y experiencia, te diré algo que puede convenirte saber. Los primeros cargos diplomáticos se dan a hombres políticos, sean militares o paisanos, sepan o no sepan idioma alguno extranjero. Algo de francés sí suelen saber. Los cargos menos importantes se dan del mismo modo a personas que tienen favor en las altas regiones oficiales, muchas veces por intercesión de señoras, y tampoco se requiere para ellos requisito alguno más que el nombramiento del Gobierno. He visto y conocido varios que, sin título académico, ni haber tenido antes otro destino, han sido nombrados ministros plenipotenciarios. Diputados a Cortes y periodistas de nota tienen hecho medio camino, y si son buenos mozos, el camino entero.

"Don Sinibaldo Mas, íntimo amigo mío en un tiempo, fue ministro en China en dos épocas. En la primera (el año 1851) estuve un mes en su casa en Macao. Tenía veinte mil dólares anuales pagados por las Cajas de Filipinas: diez mil sueldo personal y los otros diez mil para los demás gastos de la legación, que estaban todos a su cargo. Sueldo de un secretario, mil doscientos dólares; de un agregado, ochocientos; de dos personas de lenguas, quinientos cada una; total, dos mil seiscientos dólares; el resto para alquiler de casa donde vivir y dar alojamiento y manutención a los cuatro empleados

y para lo que aquí se llama "gastos de representación", y poder dar comidas y recepciones.

"El secretario y el agregado eran jóvenes muy aprovechados y listos. Sobrino el uno de un ex presidente del Tribunal Supremo de Justicia, y el otro hijo de un título de Castilla. Los dos sabían francés e inglés; el agregado sabía mejor el inglés porque había estudiado algún tiempo en Londres. Ninguno de los dos tenía títulos académicos o profesionales".

A continuación, el padre de Santayana cuenta la siguiente anécdota: "En uno de los viajes que hice de Madrid a La Granja, cuando allí veraneé, me tocó ir en diligencia con Alcalá Galiano, antiguo y famoso orador de los nuestros, y un sobrino suyo, del mismo apellido, que hoy es marqués de Casa Valencia. Los dos hablaban mucho, disputándose la palabra, y el joven, entre otras cosas, contó la siguiente historia: "Cuando yo fui agregado a la legación de Nápoles me presentaron los compañeros en el estudio de un pintor muy de moda, donde concurrían muchos empleados de otras legaciones. Después de los primeros cumplimientos el pintor me preguntó:

"—¿Y usted de quién es sobrino?

"—De don Antonio Alcalá Galiano.

"—Ya.

"—Pero ¿por qué me pregunta usted eso?

"—Porque todos los empleados de la legación de España que he conocido hasta ahora tienen un tío".

Esta anécdota la recoge don Agustín Santayana para poder decir a su hijo a continuación: "Buenas relaciones y favor es lo que se necesita para entrar en la carrera diplomática; pero no hay duda de que es más fácil conseguirlo teniendo capacidad y conocimiento adecuados. Lo más necesario es saber idiomas, principalmente francés, porque siempre he oído decir que es la lengua de la diplomacia. En el día debe ser muy recomendado el alemán, a causa de la posición eminente que ha tomado Alemania en Europa; pero creo que

no sea obligatorio como el francés, ni tan útil para instruirse como el inglés".

A renglón seguido pasa a hablar de los conocimientos especiales que se necesitan, añadiendo: "Derecho de gentes, o internacional *(ius gentium)*. Los autores que recuerdo haber visto y leído en parte son Puffendorf y Watel; este último goza de más autoridad; pero debe haber otros autores más modernos. El estudio de esta materia se completa con el de los tratados vigentes entre las diversas naciones, y principalmente los de España. Yo he visto una colección de ellos en un tomo en folio. Los tratados de Comercio son aparte. Suelen nombrarse encargados especiales para negociarlos entre las personas que se distinguen con sus conocimientos en "Economía política", empleados de Hacienda o abogados; pero los diplomáticos deben tener aptitud suficiente para este servicio. El fundador de la Economía Política fue Adam Smith; pero después de él se ha escrito muchísimo. Aquí la estudiamos, bien o mal, como todo lo demás, en la Universidad.

"Para los destinos consulares, que se obtienen, lo mismo que los otros, por favor y buena suerte, hay una legislación especial que se puede aprender en un mes. He visto libros que tratan de ella, pero no me acuerdo de sus títulos. Debe ser muy fácil encontrarlos".

Hasta aquí la nota, anejo a la carta; pero a los tres días, el 24 de abril, don Agustín Santayana, que cree no haber informado suficientemente a su hijo, le da cuenta de un descubrimiento casual, y como consecuencia de ello le amplía las informaciones sobre el tema con la siguiente carta: "Querido Jorge: En un periódico, que te remito aparte con faja, he visto casualmente un suelto, que allí verás señalado, en que se dice que es necesario el grado de doctor, o de licenciado en Derecho, para obtener el ingreso en las carreras diplomática y consular. Esto me prueba lo atrasado que estoy de noticias y que lo poco que yo sé pertenece a la historia antigua.

"En mi tiempo se necesitaban ocho años de Leyes en la

Universidad para el grado de doctor o licenciado. Pagando cierta suma, y sufriendo un examen (o por mejor decir, dos, uno de bachiller y otro de licenciado), algo más solemne que los ordinarios, se ganaban dos años, de modo que se acababa la carrera en seis. Si esto sucede ahora también, que no lo sé de cierto, pero lo averiguaré, no hay que pensar en ser abogado en España.

"He escrito a Bailly Baillière, el gran librero de Madrid, pidiéndole lo que tenga de reglamentos y disposiciones vigentes acerca de las carreras diplomática y consular, y no pararé hasta reunir los antecedentes para formar juicio exacto del asunto. Tiempo tenemos de sobra; pero es bueno saber, desde luego, a qué atenerse para no formar planes sobre arena.

"Los estudios de Derecho (o *Law,* como se dice en inglés) son interesantes y muy útiles para todas las carreras y situaciones. Como puede inferirse de la definición romana: "Quid is iurisprudentia? Rerum divinarum atque humanarum cognitio, iusti atque iniusti scientia". Comprende todos los conocimientos humanos, siendo necesario tener una tintura de ellos para ser consumado en la profesión. El Derecho internacional es una parte de la jurisprudencia, y no es más que la aplicación adecuada de los principios del Derecho civil a las relaciones de unos pueblos con otros.

"Por eso, y tal vez porque yo he sido abogado, me gustaría mucho que tú también hubieses podido serlo. Pero me parece que ya es tarde *en España* para nosotros".

A pesar de pensar que ya sea tarde para que su hijo Jorge se haga abogado en España, y seguidamente diplomático, don Agustín no ceja en su empeño. Un mes más tarde —el 23 de mayo de 1885— vuelve sobre el asunto y le insiste: "Como te decía en mi anterior, yo había pedido al librero Bailly Baillière, de Madrid, los reglamentos vigentes en las carreras diplomática y consular, o algún libro que los contuviese o hiciese referencia a ellos. Me contestó que los reglamentos los pidiera al Ministerio de Estado, y me los remitirían, y que te-

nía: Bernal de O'Reilly, *Elementos para el ejercicio de la carrera consular*. Le pedí, pues, este libro, que es el que te he remitido por correo hoy mismo.

"No he sabido a quién dirigirme en el Ministerio de Estado en demanda de los reglamentos. Don Pelayo se ofreció a dar el encargo a un amigo suyo de Madrid y todavía estoy esperando la respuesta. Ya los adquiriré por un conducto o por otro, y los verás. Alguna idea da el libro de Bernal de O'Reilly acerca del ingreso en las carreras diplomática y consular. Por lo que en él he visto, y en un periódico que te mandé hace tiempo, deduzco que, en efecto, es requisito indispensable ser "licenciado en derecho civil o administrativo", es decir, abogado".

Esto le hace añadir, con tono desilusionado, en la misma carta:

"Dificultad grande si la Facultad de Derecho está sujeta a las mismas reglas y términos que en mi época, pero creo, y aun aseguro, que hoy día se puede obtener el título de licenciado en mucho menos tiempo que antes. Ya te daré noticias exactas sobre el particular".

Las noticias, no tan exactas, pero mucho más ilusionadas, se las da tres días más tarde —carta del 26 de mayo de 1885—, de la que son estos párrafos:

"... recibirás, cubierto con fajas, un impreso, tomado de los diarios de las Sesiones de Cortes del año 82, que contiene el "Proyecto de Ley para la organización de las carreras diplomática y consular", que fue aprobado luego el año 83. Aunque ignoro si se hicieron en él algunas variaciones antes de ser ley...; según este proyecto se puede ingresar en la carrera diplomática siendo *bachiller en Artes*".

Y aquí viene la razón del optimismo del padre de Santayana. La carta continúa: "Me parece que tú podrías obtener este grado en muy poco tiempo, y tal vez haciendo valer tus estudios en Harvard, revalidados aquí en la Universidad mediante un examen. Así es que la mayor dificultad que yo veía, el mucho tiempo necesario para obtener el título de li-

cenciado en Derecho civil o administrativo, no existe. No hay que renunciar, pues, al pensamiento de ser diplomático en España".

Todavía dos meses más tarde —el 23 de julio de 1885— vuelve a insistir sobre el tema en otra carta: "Pondría yo a mucha suerte que entraras en la carrera diplomática en España, lo malo es que esto requiere tiempo y ofrece dificultad. Tiempo y dificultad son dos ideas poco gratas. Pero me animo pensando que, aunque yo falte, no quedas solo en el mundo. Hartas pruebas hay del interés que por ti se toman tu mamá y hermanas: el tiempo que a mí me falta a ti te sobra y la dificultad que yo veo no lo será para ti. Yo creo que desde el momento en que se obtiene el ingreso en la carrera diplomática se goza sueldo, y hasta conseguirlo no debe faltarte con qué vivir decorosamente".

En las cartas que no conocemos, las del hijo al padre, aquél debió hacer objeciones sobre la dificultad que podría representar su disminuido castellano, como consecuencia de los años en Boston y de sus estudios en inglés. A ello, el padre responde, allanándolo todo: "Yo no creo que te resulte ningún inconveniente de no hablar con toda facilidad y fluencia en castellano durante algún tiempo. Y es lo más natural que te suceda mientras estás hablando casi siempre en inglés. Más temo yo otra cosa, y es que, si vives en España, todo lo que ganes en el castellano lo perderás en el inglés. Por ejemplo, si llegas a hacer buenos versos en castellano ya no los podrás hacer tan buenos como antes en inglés. No tengo noticia de ningún hombre que haya hablado y escrito con igual perfección en dos idiomas distintos... Lo que más importa es el fondo, las ideas, el saber que cada uno demuestra, y "en casa llena pronto se guisa la cena". Buen estilo es muy importante, y lo que más caduca; pero el estilo puede ser tan bueno, aunque haya algún defecto en la pronunciación o el acento. En fin, esto que me dices que te preocupa mucho es lo que, en mi sentir, debe preocuparte menos".

Más le inquieta la cuestión de las recomendaciones e in-

fluencias, y a ello también atiende. Buena prueba de ello son estos párrafos de una carta del 15 de noviembre de 1887: "Te remito, en calidad de devolución, las cartas del marqués de Novaliches. Yo en esta correspondencia he tenido por objeto principal que hagas amistad con este señor y su familia, que podría serte útil si te conviene probar fortuna en España, y en todo caso muy agradable por ser de las personas más distinguidas de este país".

En la misma carta, con discreción y elegancia, trata de oponerse una vez más a los planes de su mujer con respecto al futuro del joven filósofo. Tomando como pretexto un artículo que acaba de leer; le escribe así a su hijo: "Ayer he leído en el *Weekly Times* que hoy día los ingleses han llegado a practicar el adagio "Ubi bene, ibi patria". Sin embargo, me alegraría de que te quedases en España antes que volver a América para ser uno más entre miles de profesores dedicados a la enseñanza, *porque me parece que aquí podrías lucir mucho más a causa de que son pocos los españoles que reciben la instrucción que tú estás recibiendo*".

Son los últimos coletazos. En uno de sus viajes Santayana buscó, sin encontrarle, al marqués de Novaliches, y se resignó. La lucha, como era de esperar dada la desigualdad de fuerzas, se resolvió a favor de los designios de la madre. Santayana lo resume brevemente en *Personas y lugares* con estas palabras: "Carecíamos de amigos. Mi madre no sólo no me hubiera ayudado, sino que hubiese considerado el acto como una desagradecida rebelión contra ella y una deserción de mi deber". Pero, comenta con amargura, lo que indica que sus deseos estaban del lado de su padre: "La deserción, aunque disculpable, hubiese sido de ella. Porque, siendo española, lo más natural hubiera sido que regresara a España, especialmente unos años más tarde cuando a sus hijos les hubiese venido muy bien el cambio. El único que hubiera quedado separado de ella hubiese sido su hijo Roberto que, completamente americanizado ya, pensaba en casarse; no mi padre, ni mis hermanas, ni yo. Pero su voluntad era inque-

brantable una vez resuelta a algo; y sin su ayuda —aparte de lo desagradable y de la responsabilidad de la disputa— no habría podido yo capear las tormentas y las prolongadas calmas de un viaje como aquél en aguas españolas".

Así se cierra el capítulo de esperanzas y sueños que por algún tiempo tuvo ilusionado a Santayana pensando en su posible incorporación a la vida española. Cosa por demás lógica dada la fuerza y la raigambre de su españolismo que superó todos los obstáculos, en algunos casos con actitudes quijotescas [9].

Españolismo de Santayana

Cerrado este capítulo vienen los veinticinco años de docencia en Harvard, durante los cuales se afirma su personalidad como agudo crítico, original ensayista y profundo filósofo, pero sin perder nada de su españolismo integral.

No olvidemos que, en Harvard, a finales del siglo pasado, Santayana no tenía ningún renombre como filósofo, ni casi como profesor, sino que era conocido en los círculos intelectuales como *un joven poeta español misteriosamente exótico* [10].

¿Qué hay, o puede haber, de verdad en todo esto? Si nos paramos un momento a meditar sobre el sentido de estas palabras —joven poeta español— acaso podamos explicarnos mejor ese misterioso exotismo que le achacaban sus amistades bostonianas. Sí, es verdad, la juventud se pierde; y la poesía, y aun la patria, pueden olvidarse; pero Santayana, que con la madurez se fue alejando algo de la poesía, no se alejó

[9] Datos tomados de la correspondencia de don Agustín de Santayana a su hijo Jorge, cuyos originales se encuentran en la colección de manuscritos de la Biblioteca de la Columbia University, Nueva York. Los párrafos finales son de *Personas y lugares*, págs. 37 y sigs.

[10] Margaret Munsterberg, *American Mercury*, 1924.

nunca de sus raíces nacionales. A continuación veremos hasta qué punto se ha conservado español y las consecuencias que un hecho tal han traído consigo.

Que Santayana ha nacido en Madrid lo sabe todo el mundo; que es hijo de padre y madre españoles hemos visto que es otro hecho cierto e indiscutible, pero no ya tan conocido. Nada menos que en el año 1920 tiene que rectificar a W. L. Phelps, cuando comenta su *Antología de pequeños ensayos* [11], escribiéndole: "En lo único en que está usted equivocado de cuanto dice es en lo de que mi madre fue americana. Era española —*nunca hablamos inglés entre nosotros*—, pero primero se casó en Manila con un Sturgis de Boston, de modo que mis mediohermanos pertenecieron a la antaño próspera y siempre agradable tribu" [12].

Este error de W. L. Phelps ha sido un error común de muchos americanos. Aun sin caer en él, es decir, incluso reconociendo el hecho de su filiación española por ambas ramas, para la mayoría de las personas no está tan claro el que su origen español haya determinado las características peculiares de su obra y las especiales modalidades de su estilo.

Afirmarlo así, sin embargo, no es un gesto de apasionado patrioterismo, ni está basado en el hecho —si significativo, externo— de la constante renovación del pasaporte y conservación de su nacionalidad legal.

Por otra parte, la situación de Santayana no es ni siquiera insólita dentro del restringido campo de la literatura española, y menos aún si se trata de filósofos. Santayana es tan español como Séneca, el filósofo cordobés que escribiera en latín; como Averroes, el aristotélico andaluz que lo hiciera en árabe, o como Luis Vives, el permanente viajero y vo-

[11] *Little Essays. Drawn from the writings of George Santayana,* by *Logan Pearsall Smith, with the colaboration of the author.* Charles Scribner's Sons, 1920.

[12] *Letters of Santayana.* Published by Daniel Cory. Charles Scribner's Sons. New York, 1955, págs. 186-187.

luntario exilado, con quien, para asemejarse más, tiene de común no sólo el hecho de no escribir en castellano, sino la docencia en universidades extranjeras; y ese pensar, al llegar un determinado momento de su vida, en ejercer su magisterio en tierra patria; magisterio que, por unas u otras causas, no pudieron llevar a cabo ni el valenciano ni el madrileño.

Pero del españolismo de Santayana, por si no fueron bastantes sus rotundas afirmaciones, reiteradas a lo largo de los tres volúmenes de su autobiografía, tenemos multitud de juicios y apreciaciones, emitidos por personalidades no españolas, que sin lugar a duda lo confirman. Su discípulo y heredero, Daniel Cory, uno de los hombres que le han tratado con mayor intimidad, escribe con pleno conocimiento de causa en el prólogo a las cartas de su maestro: "Era un típico niño pequeño español, y sin lugar a dudas se sintió muy a disgusto en su nuevo contorno. Su incapacidad inicial para hablar inglés debe haber intensificado su soledad; los otros niños podrían reírse de él en el colegio, y cuando regresaba al 302 de Beacon Street existía la dificultad adicional de comenzar a conocer de nuevo a su propia madre. Su azorada mente infantil se cerraba dejando fuera un mundo recalcitrante de cosas y gentes incorregibles" [13]. En otro pasaje del mismo prólogo subraya: "Si yo encuentro en Santayana una cierta inocencia o retraimiento, éste fue, a pesar de todo, combinado con un congénito sentido común, digamos *una nativa astucia española*" [14].

Unos años más tarde, cuando anda alrededor de los veinticinco, el propio Santayana le escribe a William James *desde Avila:* "Siendo un extranjero, y viniendo de un medio moral e intelectual bastante distinto, yo tengo una más ligera y menos concienzuda manera de tomar las cosas, la cual da una impresión de holgazanería y frivolidad en ausencia de pruebas de vista de que, después de todo, yo trabajo tanto como

[13] *Letters of Santayana.* Introduction, pág. XXV.
[14] *Letters of Santayana.* Introduction, pág. XXV.

cualquier otro" [15]. Esta carta está escrita precisamente en las mismas fechas en que, refiriéndose a él, William James emitiera el siguiente juicio: "Medio español, medio yanqui, es una auténtica naturaleza de filósofo si las hay. Se halla en posesión del verdadero ardor dialéctico, que juega con las distinciones con placer, pero unido a la más seria inteligencia. *Católico de hecho*, escritor capital en verso y prosa, excelente hombre de letras, carácter perfectamente sencillo y modesto, no conozco espíritu más interesante si se le llega a penetrar. Pero no se preocupa en absoluto de hacerse valer y es naturalmente reservado" [16].

Este pasaje lo apostilla el crítico francés Jacques Durón, al recoger la afirmación de William James —medio español, medio yanqui—, con estas palabras: "En verdad más ciertamente español que yanqui, pero español desarraigado, tomado a España, no para dárselo, sino para prestárselo a Norteamérica, en espera de que fuese recuperado por las riberas de la antigüedad" [17].

Si desde aquí volvemos a las propias afirmaciones de Santayana, entre muchas interesantes encontramos una auténticamente reveladora. En uno de los capítulos de la autobiografía califica de *españolas* a sus dos hermanas, Susana y Josefina Sturgis, las hijas de padre americano [18]. Ellas, por otra parte, confirman plenamente este juicio fraterno con su actitud posterior. En efecto, ambas vuelven, al cabo de los años, a instalarse definitivamente en Avila, la ciudad amada, en la cual Susana recobraría legal y definitivamente la nacionalidad española mediante el matrimonio con un castellano viejo, Celedonio Sastre. Y al amparo de las torreadas murallas

[15] *Letters of Santayana*, pág. 32.

[16] Citado por R. B. PERRY, *The Thought Character of William James*, tomo I, pág. 641.

[17] JACQUES DURÓN, *La pensée de G. Santayana*. Ed. Nizet. París, 1950, pág. 6.

[18] *Personas y lugares*, pág. 110.

de la mística ciudad teresiana pasarán el resto de sus días, contribuyendo a que los lazos morales y afectivos, que ligaban al poeta con ella desde los tiernos días de su infancia, nunca se perdiesen.

Entre las opiniones de los escritores norteamericanos, que tocan el tema del españolismo de Santayana, quiero subrayar en primer lugar la de W. L. Phelps, el cual, a más de destacar la importancia de su nacimiento en Madrid, y de su crecimiento y educación como católico, nos aclara que "era tan bilingüe como pudiera serlo cualquier otro" [19], dato que confirman, a lo largo de su vida, sus múltiples cartas en correcto castellano. W. L. Phelps emite también este tajante juicio: "Los ensayos de Santayana son el fruto de una larga contemplación y de un pensamiento original. Y no podrían haber sido escritos por un anglosajón puro [20]; proceden de una mentalidad esencialmente latina de raza, católica de educación y saturada de filosofía escolástica medieval" [21].

Destacan asimismo el catolicismo de Santayana Margaret Munsterberg y Jacques Durón [22].

Aquélla nos recuerda "sus oscuros ojos españoles" al escribir que, para muchos de sus amigos de Harvard, Santayana, "incluso alejado de la religión, sigue siendo el católico español" [23].

Jacques Durón, por su parte, escribe: "Católico ha continuado siéndolo, al menos por simpatía y afinidades, hasta el punto de escribir él, incrédulo, un ensayo para defender la

[19] W. L. PHELPS, *Autobiography with letters*. University Press. Oxford, 1939, págs. 332-349.

[20] W. L. PHELPS, *ob. cit.*, págs. 332-349.

[21] W. L. PHELPS, *ob. cit.*, págs. 332-349.

[22] También otros autores, como JOSÉ PEMARTÍN, *Semblanza de George Santayana*. "Arbor", núm. 49, noviembre 1949, ponen de relieve el catolicismo latente de Santayana, pág. 279.

[23] MARGARET MUNSTERBERG, *American Mercury*, pág. 79.

ortodoxia católica contra el modernismo" [24]. En otro pasaje de su libro volverá sobre el tema con estas palabras: "Toda su filosofía ha sido un esfuerzo para construir, sobre una desilusión que se extenderá incluso a la metafísica, un sistema de razones de vida. Pero se verá también cómo, en este mismo esfuerzo, continúan afirmándose y participando *las afinidades sentimentales de Santayana por el catolicismo de su herencia española*" [25].

Aproximadamente hacia la misma época a que se refieren los juicios de W. L. Phelps y Margaret Munsterberg, el 1896, dos años antes del alevoso ataque americano a la escuadra española en Cuba, Santayana, en una carta escrita a Guy Murchie desde Oxford, le dice: "Raramente leo los periódicos, así que, cuando lo hago, me alarmo con las referencias a cosas que no sé. Por ejemplo, ¿qué ha proclamado Cleveland sobre Cuba? Probablemente algo ultrajante" [26]. Así, sin ambages ni rodeos, Santayana se coloca, como luego lo confirmará en el poema *España en América*, del lado que le dictan su nacionalidad y su patriotismo. Sin ahorrar el adjetivo duro y despectivo para la actitud del presidente de los Estados Unidos.

Dos años antes, el 1894, ha aparecido su primer libro. Se trata de un pequeño volumen titulado *Sonnets and other poems* [27], en el que Santayana reúne todos los poemas publicados en la revista *Harvard Monthly* y algunos inéditos. Con este libro, y con la sucesiva reimpresión, grandemente aumentada, de 1896 [28], ingresa en las antologías de la joven poesía

---

[24] JACQUES DURÓN, *ob. cit.*, pág. 12. El ensayo a que se refiere Durón es *Modernism and Christianity*, y fue publicado en *Winds of Doctrine*. Charles Scribner's Sons. New York, 1913.

[25] JACQUES DURÓN, *ob. cit.*, pág. 12.

[26] *Letters of Santayana*, pág. 50.

[27] *Sonnets and other poems*. Ed. G. S. Stone and Kimball, Cambridge and Chicago, 1894.

[28] En esta edición de 1896 se incluyen los sonetos XXI-L, que constituyen la segunda serie.

norteamericana. Los recopiladores de una de ellas, H. Gregoric y M. Zaturenska, reconocen, sin embargo, que "la musa de Santayana no era, hablando con absoluta propiedad, de origen inglés y que, si sería difícil poner de manifiesto la mera evidencia de una herencia católico-romana, la sola y compleja verdad de la cuestión es que *Santayana se ha identificado con España* [29]; y el único sentido de unidad que el sorprendente, torturado, apasionado y austero país ha encontrado siempre brota de la intensidad de su idea religiosa... Esta es una verdad que ha sido siempre flagrantemente desdeñada en América por los críticos de la poesía y la prosa de Santayana" [30].

Al escribir sobre la vida de Santayana en Harvard, el ya citado Jacques Durón nos dice "que parecerá un católico" y que "los temas de su poesía, en los que el platonismo se alía a las reminiscencias de una fe mística y medieval, su desprendimiento de las cosas temporales, su serenidad —inspirada por la visión de las cosas permanentes—, la decoración misma de su vida —austera y casi monástica—, imponen esta impresión, como la imponen las paredes de su cuarto con imágenes de la Virgen y de santos" [31].

Su más destacado biógrafo, Howgate, habla del "amor de Santayana por los cuadros de santos" y de "su larga capa española". Más recientemente, una poetisa hispanoyanqui —Concha Zardoya—, al mismo tiempo que considera difícil valorar el mérito de Santayana como poeta, reconoce que es más difícil todavía el tratar de fijar su posición dentro de la historia de la poesía norteamericana. "Porque, siendo un

[29] H. GREGORY and M. ZATURENSKA, *A history of American Poetry*, páginas 68 y sigs.

[30] H. GREGORY and M. ZATURENSKA, *ob. cit.*, págs. 68 y sigs.

[31] JACQUES DURÓN, *ob. cit.*, págs. 12 y sigs. Por su parte, HORACE KALLEN resalta, en el *Journal of Philosophy*, 1921, pág. 534, que la larga asociación con América, por exterior que haya sido, no ha dejado de afectar la vocación profunda del español Santayana. (De estas palabras podrían subrayarse la *exterioridad* de la influencia americana y la *españolidad* o españolismo de Santayana.)

artista auténtico, sus poemas, absolutamente sinceros, y cuya importancia en su aspecto filosófico no puede negarse, tienen algunos serios defectos que, probablemente, le restarán fama universal; entre ellos, el excesivo empleo del lenguaje erudito, su falta de sensualismo y un cierto escepticismo que los críticos norteamericanos no llegan a explicarse, porque —según nuestra autora— vuelven a cometer un olvido imperdonable, pasan por alto *la ascendencia abulense* del poeta-filósofo y la constante huella que Avila y el paisaje castellano han dejado en su espíritu." "Tal vez su parquedad en la adjetivación —añade en otra parte— provenga de ese mundo desolado, el castellano, desprovisto de elementos circunstanciales y caducos" [32]. Todavía vuelve Concha Zardoya sobre el tema con mayor insistencia al asegurarnos que "Castilla le ha enseñado, con toda seguridad, su amor a lo esencial y duradero, su desprecio hacia todo lo banal y adventicio [33].

Hay que poner, al lado de las antedichas opiniones, que van al fondo de su españolismo, otra serie de referencias que nos muestran su conocimiento y participación en la vida española diaria y corriente. Si era considerado tan español en el momento de escribir su poesía, no lo debe ser menos unos años más tarde. El quinquenio de 1909 a 1914 señala, sin duda, el momento de su mayor acercamiento a la patria; el momento en que, si las circunstancias le hubiesen sido propicias, se habría determinado su arraigo definitivo en ella. Y tan sólo una serie de circunstancias externas, entre ellas la iniciación de la guerra europea —que le sorprendió en Inglaterra [34]—, fueron la causa de que un tal propósito, que había ido madurando a lo largo de los años, y del que encon-

[32] CONCHA ZARDOYA, *Poesía y estilo de Santayana.* Cuadernos Americanos, núm. I, 1950, págs. 137 y sigs.

[33] CONCHA ZARDOYA, *ob. cit.*, págs. 137 y sigs.

[34] *Personas y lugares* y *En la mitad del camino.* Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1946.

tramos innumerables pruebas en su correspondencia, quedase sin llevar a cabo.

En 1909, por las fechas en que está meditando su definitivo abandono de la Universidad de Harvard, escribe a su hermana Susana, la casada y residente en Avila, lo siguiente: "Gracias por la *Lectura Dominical,* de la cual ha llegado un número tan lejos. No te pido que me la envíes, porque, incluso si menciona el tema (el modernismo), dará una visión unilateral de él. Pero siempre me agrada mucho leer el español vivo y conocer algo de lo que está pasando" [35]. Del mismo periódico vuelve a hablar en el año 1911 con estas frases: "Continúo leyendo con placer la *Lectura Dominical,* especialmente *la crónica.* Los políticos españoles son muy interesantes y mi anhelo es pasar una temporada en Madrid para conocerlos mejor [36].

Unos meses después hace saber a su misma hermana Susana su cansancio de América abriendo el párrafo inglés con una expresión tan castiza como "devanándote los sesos" escrita en castellano en el original. La frase entera, literalmente traducida, dice: "Lamento mucho que hayas estado *devanándote los sesos* sobre lo que yo quería significar al decir que pensaba que no simpatizabas con mi actual estado de ánimo. Lo que quería darte a entender, sobre todo, es que estoy muy cansado de América, de profesores y profesoras [37], y que ansío gozar de una soleada, tranquila, remota, intelectual y oscura existencia, con amplios horizontes y sin un ruidoso vacío en primer término...; porque cuando estoy aquí, en medio de tan tristes alrededores, una especie de instinto de cortesía me hace aceptar esto como conveniente y casi no

[35] *Letters,* pág. 91.

[36] *Letters,* pág. 104.

[37] Las relaciones de Santayana con los restantes profesores que constituían la Sección de Filosofía de la Harvard University fueron siempre cordiales, pero no se distinguieron por su amistosa intimidad.

me doy cuenta de cuánto lo odio; de otra manera no podría haber aguantado aquí *cuarenta años*" [38].

Cuando, harto hasta el extremo límite de América, se dispone a abandonarla, su despedida es una despedida a la española. Y nada menos que con un vivo recuerdo para un conquistador español: Hernán Cortés. En efecto, con fecha 1 de junio de 1911 escribe a su amigo Conrad Slade que va a aceptar una invitación de la Universidad de Berkeley para ir a California, ya que le parece "una buena oportunidad para ver el Pacífico, como Cortés, antes de morir [39].

Todavía tardaría Santayana muchos años en morir, pero hizo bien en aprovechar aquella oportunidad. Si no lo hubiera hecho se habría quedado sin ver el inmenso océano descubierto por sus compatriotas en las costas occidentales de América. Al año siguiente abandonó los Estados Unidos, y aunque vivió casi otros cuarenta, nunca tuvo el más mínimo interés en volver, ni siquiera de pasada, a un país donde había transcurrido una gran parte de su existencia, y al que continuaba ligado por lazos familiares, económicos y editoriales. Con ello dio plena validez a los versos de su amigo Lionel Johnson que le hace:

> Exilado en América
> de tu propia Castilla,
> hijo de la santa Avila! [40].

Cuando llega a España la impresión que la patria le hace no puede ser mejor. En Madrid encuentra que los barrios nuevos son hermosos y casi distinguidos; que la gente está educada y tiene un gran encanto y naturalidad; que las diversiones son diversiones, las iglesias auténticas iglesias y el sol y el cielo tal y como las platónicas ideas de ambas cosas.

[38] *Letters*, págs. 110-111.
[39] *Letters*, págs. 105-106.
[40] Lionel Johnson, *To a Spanish Friend*. Poetical Works. London, 1915, págs. 101-102.

Aprecia también que el tiempo, aunque variable, es frecuentemente delicioso, y los parques y los paseos, elegantes. Añadiendo aún con mayor fuerza: "Soy completamente feliz y me agradaría volver el próximo invierno si mi hermana Josefina estuviese aquí y desease vivir conmigo" [41].

Si esto dice de Madrid, la vida en Sevilla, donde pasa dos inviernos, no le puede resultar más agradable. Las cartas que envía desde esta última ciudad desbordan alegría y denotan su complacida participación en la vida ciudadana; dentro, claro está, de los límites en que un solitario puede participar en la vida de una ciudad. Los textos de dichas cartas no pueden ser más expresivos. El 28 de enero de 1914 escribe a su hermana Susana y le hace esta plástica descripción de su vida en la capital andaluza: "Me levanto y tomo mi chocolate a las nueve y me visto a las doce. Después de comer voy al café —siempre al mismo, y a la misma mesa si es posible—, donde los camareros son ya mis amigos y me traen los periódicos ilustrados. Después, con mi cuaderno en el bolsillo para los casos de inspiración, me doy un paseo por las Delicias, hacia el campo...; vuelvo, tomo el té y leo y escribo hasta las siete y media, en que como... Por la noche vuelvo al mismo café en la calle de las Sierpes; observo, y, algunas veces, trabo conversación con alguno de los habituales; después voy al teatro. He visto muchas cosas; buenas, malas e indiferentes. Con y sin color local. Pero la mitad de la distracción es ver al público. Me gustan los "días de moda"... Allí veo las bellezas y las modas del lugar mejor que en sus carruajes por las Delicias. Sevilla es una verdadera y homogénea capital, como las antiguas, con su aristocracia tan auténticamente nativa como sus clases bajas. Yo encuentro esto muy simpático" [42].

Esta gráfica descripción, tan plástica y tan viva, la completa en otra carta, escrita desde la misma Sevilla unos días

[41] *Letters*, pág. 131.
[42] *Letters*, pág. 135.

más tarde, a B. A. G. Fuller, a la cual pertenece este párrafo: "El resto del día lo gasto en las más deliciosas haraganerías y pasatiempos. Llevo un cuaderno en el bolsillo, por si alguna perla de pensamiento necesita ser ensartada, mientras paseo por las calles o me siento en las Delicias —jardines verdaderamente deliciosos—, o incluso en la masculina atmósfera de los cafés. Es primavera total. Y cada cosa es tan buena, tan simple, tan atractiva y cálida, como si uno estuviese viviendo en la antigüedad. ¡Oh, bendito Mediterráneo, donde el hombre es hombre!" [43].

Pero aún existe otro atractivo en Sevilla, del que también habla a su hermana Susana en la carta anteriormente citada, y que para la mayoría de los lectores será tan sorprendente como inesperado. Santayana es tan español que nada auténticamente hispano le es ajeno. Por eso, aunque no parezca acordarse mucho con su filosofía, nos encontramos con que, tan platónico y delicado poeta, tan profundo y agudo metafísico, es un gran apasionado, un auténtico *aficionado* a las corridas de toros. Tan aficionado que, en la carta a su hermana, las coloca entre los motivos de su permanencia en la bética ciudad: "Pienso estar aquí hasta que pase la feria y las corridas de abril" [44]. Dicho así podría haber sido una referencia ocasional, si no viésemos después, por otras cartas, que, en Madrid, no deja de asistir a ninguna corrida, que habla de ellas no como un ocasional espectador, sino como un profundo conocedor, que va a las corridas de abono y que, para satisfacer su pasión taurina, incluso se salta alguna conveniencia social [45].

Queda otro aspecto, acaso el más importante, para determinar la unión, la relación directa de un hombre con su patria y con su pueblo: la política. Nada más difícil dadas las circunstancias de aislamiento y soledad —de todo y de to-

[43] *Letters*, pág. 137.
[44] *Letters*, pág. 135.
[45] *Letters*, pág. 118.

dos— en que Santayana vivió a lo largo de su existencia. Y sobre todo por su alejamiento físico de su país y su alejamiento filosófico, casi metafísico, de la vida práctica inmediata. Ahora bien, un auténtico castellano, abonado a toros, y buen conocedor de la vida de su país, aunque no hubiese sido más que a través de su íntima unión con Avila, no podía dejar de tener, pese a su pretendida indiferencia, opiniones políticas muy claras. En verdad, no hay muchas alusiones en sus cartas, pero dos de ellas son tan tajantes y decisivas, y se refieren a momentos tan cruciales de la vida española, que son más que suficientes para completar, también en este campo, el perfil inconfundible de su españolismo.

A finales del siglo XIX la piedra de toque de la política española fue la cuestión de Cuba. Y ya hemos visto la dureza con que Santayana juzgaba a Cleveland a este respecto. En los cuarenta años siguientes, si entre los acontecimientos españoles queremos destacar los dos momentos más decisivos, es muy posible que haya que convenir en la huelga revolucionaria de Barcelona y en el alzamiento nacional de 1936. Pues bien: ambos momentos encuentran un Santayana con perfecto conocimiento del fondo del problema y con un criterio firmemente hecho.

Con respecto a la huelga de Barcelona escribe el 29 de julio de 1910 una carta al conde de Rusell a la que pertenecen estos reveladores párrafos: "Con respecto a la simpatía que, sin embargo, usted muestra hacia Ferrer y los presentes instigadores y perpetradores del asesinato (los cuales son, naturalmente, los defensores de Ferrer) yo estoy separado de usted "toto coelo". El intento de asesinato a Maura, *la más noble figura que tenemos ahora en España,* fue la directa consecuencia de la instigación a tal atentado proferida por Pablo Iglesias en la Cámara y publicada —sin riesgo de persecución por ello— por todos los periódicos. Lo mismo que el atentado a los reyes el día de su boda había sido instigado por Ferrer y realizado por su joven discípulo Morral. La insurrección en Barcelona fue cruel en sí; *su represión fue suave* y mucho

menos fuerte de lo que estaba legalmente justificado, o —como yo pienso— de lo que era políticamente útil. Es justamente la presencia ahora de cobardes en el Gobierno la que incita a continuos ultrajes. Y el vergonzoso tono en la prensa, española y extranjera, el que hace aparecer a los anarquistas, que arrojaron bombas, quemaron conventos y dispararon contra viejos guardias en las estaciones del ferrocarril, como mártires; y a sus víctimas, como tiranos. Sería increíble si la locura y la ignorancia no hubiesen sido, desde que el mundo es mundo, los principales impulsos que hacen a los hombres actuar en público. Los tiranos en España son los anarquistas y la prensa revolucionaria; son ellos los que llevan las cosas por la tremenda y defienden —y cometen— los crímenes" [46].

En la misma línea, y con la misma claridad e independencia de juicio, se encuentra ante el alzamiento nacional de 1936. En noviembre de dicho año escribía a R. Shaw Barlow una carta en la que le decía textualmente: "Sí, naturalmente que estoy preocupado con la guerra de España, y algunos de mis familiares están actualmente combatiendo —desde luego en el lado nacionalista [47]—. No tengo conocimiento íntimo del asunto; pero, reflexionando sobre él desde lejos, tengo una idea que puede ser muy importante: una especie de cambio del punto de vista en la historia, al cual, en mis pensamientos, llamo *the revolt of nations*. Desde el triunfo del cristianismo, y nuevamente desde el triunfo de las revoluciones inglesa, americana y francesa, nuestra parte del mundo ha sido gobernada por ideas, por teorías, por sectas universalistas tales como la Iglesia, los Free Masons, los Free Trade Industrial Liberals y, últimamente, por los bolcheviques. Tales influencias no son naturales ni biológicas; mientras que la vida agrícola, militar y artística de la nación es espontánea, con ambiciones que imponen moralidad, pero que no son impuestas por ninguna especie de moral. ¿No es, tal vez, que ahora el

[46] *Letters*, pág. 118.
[47] *Letters*. A. R. Shaw Barlow, pág. 314.

mundo está volviendo en sí, tras dos mil años de hipnotización por sus doctores y profetas?

"España ha sido siempre el más infortunado de los países, y está teniendo ahora una dura lucha para expulsar a los bolcheviques que se habían apoderado de su siempre execrable Gobierno. Pero mis amigos me escriben que los jóvenes son irreconocibles por su energía y disciplina y que pronto veremos una España tan vigorosa como en la Edad Media [48]. Y, desde luego, España no estará sola en esta transformación" [49].

Como hemos podido ver, pese a la carencia de conocimiento íntimo del asunto que alega, el juicio de Santayana es claro y terminante; ahora como antes, cuando se trataba del caso Ferrer, Santayana no duda en tomar y defender una determinada posición. Y no se crea que la lejanía de tantos años ha debilitado su españolismo. Al contrario. En una carta a sus sobrinos norteamericanos, Rosamond y George Sturgis, explica las razones por las que su dolor íntimo y entra-

[48] *Letters*. A. R. Shaw Barlow, págs. 314-315.

[49] *Letters*, pág. 315. En una carta a Daniel Cory le ampliaba sus impresiones sobre la guerra civil española con estas palabras: "He recibido noticias de amigos de España por tres distintos conductos. En primer lugar, un telegrama de Rafael Sastre, uno de los hijastros de mi hermana, diciendo que en Avila todos están bien. En segundo lugar, una carta de mi vieja prima Manuela (sesenta y ocho años) desde Madrid diciendo que ella está enferma, pero no perturbada por ningún público desorden; la carta, excepto la firma, no era de su mano, y estaba marcada con "censurada"; seguramente ella se vio obligada a decir que todo estaba bien en Madrid para que la carta pudiese pasar. En tercer lugar, una carta de Marichalar (que ha traducido algunas cosas mías) desde San Juan de Luz, diciendo que había escapado de seis semanas de terror, por avión, de Madrid, y explicando que su relato de que todo iba bien para el Gobierno no había que tenerlo en cuenta.

"Tuvo (para ayudar a salvar la vida de Ortega y Gasset) que hacer una declaración de que no tenía nada que ver con la insurrección (él dice el *movimiento*, pero sin condenar el fascismo). Esto había sido dado por prensa y radio (por ejemplo, el *Times*, de Londres) entre las falsas noticias que me había sorprendido escuchar."

ñado, de patriota sincero, no se vierte en palabras, seguramente por ser demasiado hondo: "Esta es una carta egoísta, toda sobre bagatelas que únicamente a mí me interesan; pero las grandes cuestiones, como la guerra de España, son demasiado tristes para escribir sobre ellas" [60].

No serían necesarias más pruebas en este sentido, pero veamos, una vez más, cómo el español de sangre se revuelve cuando, en 1935, se hacen algunos comentarios sobre el hecho de que, en *El último puritano*, apenas hay una palabra sobre España. "Otro punto. En mi novela apenas hay una palabra sobre España —le dice a F. Ch. Ward—, pero, si escribo la autobiografía que tengo pensada, España ocupará el lugar que tiene en mi vida. *Este ha sido siempre un hecho fundamental.* El que haya conservado siempre mi nacionalidad legal española no ha sido accidente ni afectación; ha sido un símbolo de la verdad. Hasta la reciente muerte de mis hermanas —que habían vuelto a España—, yo iba casi todos los años a Avila, viviendo allí *en familia*. Fue sólo oficialmente, en mi lado literario, donde España contó menos" [61].

La autobiografía, efectivamente, se escribió. Y las opiniones de la carta a Ward quedan plenamente corroboradas con este párrafo de *Personas y lugares:* "Apenas tenía tres años cuando nos mudamos a Avila, y estaba cerca de los setenta cuando dejó de ser el centro de mis más estrechos lazos legales y afectivos. El que estos lazos, a pesar de ser los más estrechos, me dejaran tan notablemente libre fue una felicidad para mi filosofía. Me enseñó a poseer sin ser poseído, y, sin embargo, me colocó en una posición firme y precisa. El espíritu más libre necesita un lugar de nacimiento, un *locus standi* para contemplar el mundo, y una posición innata para juzgarlo. El espíritu debe ser siempre el espíritu de alguien. Ahora bien, la casualidad que hizo de mí un español expatriado y me ligó a Avila —en vez de ligarme a Reus, por ejemplo—, fue

[60] *Letters*, pág. 316.
[61] *Letters*, págs. 291-293.

singularmente afortunada. La austera inspiración de aquellas montañas, de las fortificadas murallas de la ciudad y de las oscuras iglesias, no hubiera podido ser más caballeresca ni grande; pero el lugar era demasiado viejo, reducido, árido, alto y seco para imponer sus limitaciones a un espíritu viajero; era una cumbre de montaña y no una prisión. Erguido allí el espíritu se situaba, desafiaba, se instruía y no quedaba fiscalizado [52].

Esta confesión es como un balance, neto y preciso, de cuanto debe a Avila, con la tremenda fuerza que le da el reconocimiento de que, hasta los setenta años, siguió siendo el centro de sus más estrechos lazos, legales y afectivos. Porque, como hemos dicho anteriormente, su hermana Susana, la persona que más quería de toda su familia muerto su padre, fue la que, algunos años después de morir éste, se casó con un abulense, y en Avila vivió, con su hermana, Josefina, hasta morir ambas. Parece como si fuese una medida de la Providencia para que este español expatriado no pudiera, ni siquiera por casualidad, olvidar sus raíces castellanas, ese *locus standi* que sirviese como apoyo en la contemplación del mundo a quien, si por fuera se sintió viajero cosmopolita, lo fue a la manera de la andariega abulense, Santa Teresa, y pretendiendo, como ella, aunque por otros caminos, "vivir en lo eterno".

Afirmaciones todas que, con mayor exactitud y precisión que nadie, nos las confirma el propio Santayana en estas estrofas de su poema *Avila:*

> De nuevo mis pies pisan la elevada meseta
> purpúrea y olorosa del campo de Castilla,
> región desoladora, fría, altanera y noble,
> reseca bajo un cielo de implacable crudeza.

[52] *Personas y lugares,* pág. 138.

Amplio desierto donde la diadema de torres
sobre el Adaja ciñe una ciudad silente,
y encierra, sin cuidarse de las burlas del tiempo,
veinte templos en una corona de granito.

Brillan rayos fervientes de luz al claro cielo;
y dentro de mi pecho los misterios de antaño.
Aquí yacen los tristes trofeos de mi alma:
muertos que ya cumplieron mucho antes mi destino.

Como las primitivas peñas de esta llanura,
su pesar infinito se me clava en el pecho;
y, cual el cielo ardiente, su pena cancelada,
sonríe a mis pesares, calma mis inquietudes.

Aquí soportó vida mortal año tras año
la silenciosa mano que nos hace y deshace;
y recogió, gimiendo, su herencia dolorosa
bajo las sonrientes e inhumanas estrellas.

Sobre Avila se yergue el castillo almenado,
nido actual de cigüeñas y antes de altivas almas;
aún desde la abadía que se abre sobre el valle
redoblan las campanas por cuantos nos dejaron.

También él se fue lejos, y por él también redoblan las campanas de la abadía. Por eso puede describirnos, aún con mayor hondura, su nostalgia de español alejado física, pero no espiritualmente, de la patria, al escribir, en la *Apología pro mente sua:* "En cuanto a mi nativa España, nunca cruzó por mi mente renunciar a mi formal unión con ella; hubiera sido como cambiar los propios padres, y España es un gran país para la imaginación, con un gran poder sobre el espíritu. Desde 1883 a 1930 [53] fue mi constante lugar de peregrinación. En Avila, primero en casa de mi padre y luego en la de mi hermana, pude vivir siempre, durante todos aquellos

[53] *Apología pro mente sua*. The Library of Living Philosophers, volumen II: *The Philosophy of George Santayana*. Ed. by Paul Arthur Schilpp. Northwestern. University. Evanston and Chicago, 1940, páginas 497-605.

años, como si estuviese en mi casa. Y no habría sido un mal sitio para apartarse del mundo, pero la sociedad española, y su vida pública, no me atraían en absoluto, eran una verdadera barrera; y no era sólo que yo estuviese demasiado extranjerizado, sino también que España no era bastante España. Mi vida ha transcurrido durante la peor época de su historia. Cien años antes, o cien años después, pudiera no haberme dado ocasión para mi alejamiento" [54].

En la misma *Apología pro mente sua*, contestando a una afirmación de Antonio Marichalar sobre su misticismo [55], nos da su especial versión del tema, pero recogiendo con agrado la alusión de Marichalar y resaltando, otra vez más, su arraigo en unas determinadas tierras —las abulenses— y en un determinado paisaje: el castellano. Dice así Santayana: "Otro distinguido amigo, Marichalar, ha dicho que yo soy un místico castellano. He escrito algunas cosas duras sobre el misticismo, y, si se me hubiese llamado simplemente místico, habría sonado a sorprendente, e incluso a ofensivo. Pero esta feliz limitación —castellano— aparta todas las sugerencias desagradables. Castilla no puede producir nada nebuloso. Allí no hay ningún peligro en pensar en Dios, y menos en que Dios es uno mismo. La palabra Castilla seca el viento, aclara todo lo confuso, desnuda tierra y cielo por igual, infinitamente lejanos e inseparables, mientras quedan siempre Dios y el alma. El mero místico puede ser cualquier cosa, buena o mala, pero el místico castellano está predestinado para un entrañable realismo sobre el mundo y para una perfecta fusión con el ideal. Es un Don Quijote cuerdo" [56].

[54] *Apología pro mente sua*. Schilpp, *ob. cit.*

[55] ANTONIO MARICHALAR, *El español inglés George Santayana*. "Revista de Occidente", III, núm. 9, 1924, págs. 360 y sigs.

[56] *Apología pro mente sua*. Schilpp, *ob. cit.*

Un Don Quijote cuerdo, que, en el poema *España en América*, escrito —no se olvide, en los Estados Unidos— con motivo de la guerra de Cuba en 1898, y cuyo valioso testimonio no ha sido, hasta ahora, debidamente destacado, toca el punto más alto —y menos derrotista que la llamada generación del 98, a la que él, por edad, habría pertenecido— de su españolismo [57].

Comienza el poema con esta impresionante estrofa:

> Cuando apenas los ecos del puerto de Manila,
> circundando la tierra ondulada y durmiente,
> trajeron donde anclada entre hostiles montañas
> fondeaba la hispana flota desamparada,
> cual doble augurio el grito de protesta y aliento,
> la prisa por hacer lo que el honor pedía,
> o una loca esperanza de vender caro el triunfo,
> impulsaron la audacia de los barcos: cayeron
> FUROR, PLUTÓN, VIZCAYA, COLÓN, TERESA, OQUENDO.

Y, al plantearse, con el hundimiento de la flota, el final del imperio español en América, se pregunta Santayana por qué fueron los españoles precisamente los elegidos:

> ¿Por qué buscó Colón esta raza frugal,
> montaraz, reflexiva, ya amorosa, ya airada,
> que desprecia hasta un reino por una linda cara,
> por el honor, riquezas, y por la fe el deseo?

Por España han pasado muchos y diversos conquistadores, que el poeta va enumerando, hasta que un día —sigue el poema—

> ... tras tantos otros conquistadores vino
> Cristo, que ha sido el único conquistador de España.

[57] *Poems*. Ed. Constable. London, 1923.

Bajo su protección:

Alzando en Covadonga rudimentaria cruz
se levantó Pelayo entre sus montañeses,
y ella —[España]— volvió a Granada, la pérdida de un día
rescatada en batallas de cerca de mil años.

Refiriéndose a ese instante es cuando Santayana —dirigiéndose a España— hace la pregunta que aquí, y ahora, más interés tiene:

Dí, ¿a qué precio
abandonaste todo para buscar las Indias?

Tres carabelas fueron con una cruz a proa,
una amplia cruz trazada en banderas y velas,
arando las praderas salitrosas del Héspero
a impulsos de las ondas y de los fuertes vientos.

Desde entonces, ¡cuántas carabelas, cuántos galeones zarparon hacia allá para no regresar...!

cuántas duras batallas y cuántas vidas muertas.
¡Desde la vez primera que Colón tocó tierra
hasta que el yugo ibero sintiera el araucano!

Y cuando, tras varios siglos, llega para España su 98, cuando se consuma la pérdida de los últimos jirones del imperio, Santayana, antes que ninguno, nos dirá, en unos cuantos versos, el alcance de lo hecho, lo que nada ni nadie puede negarle a España, lo que es su timbre de orgullo.

Por pereza, lujuria, poco talento y bienes
se hundió España en la pena y aun en el deshonor,
cada uno a su servicio sirviéndose a sí mismo,
cada uno en su pasión golpeando su corona.
No que tales traiciones borraran su renombre,
cuyo brillo no estaba de su mano al alcance.
Donde segó tristeza sembró su propio bálsamo.
Todo cuanto tenia que enseñar, lo enseñó
al nuevo mundo: fe, conciencia e idioma.

Con estas palabras, Santayana, el filósofo alejado de su patria, al que muchos casi ni tienen por español, y cuyo españolismo es una mezcla de misticismo y sensualidad, de pereza y contemplación, de política y toros, de orgullo y desprendimiento, de quijotismo idealista y de realismo sanchopanzesco; ese madrileño recriado en Avila y educado en Boston, surcador del océano de los conquistadores, ligado a América y que, como los mejores españoles del Renacimiento, ha vivido en Italia horas de ensueño y de felicidad, que ha bebido en Petrarca como Garcilaso, en Marcial como Quevedo y en Leopardi como Unamuno, que se ha enfrentado con el diablo —en su tragedia *Lucifer*— con mayor resolución que el florentino Papini, y para el cual podríamos modificar la célebre frase de nuestros soldados imperiales en "España, mi natura; Italia, mi ventura; Roma, mi sepultura"; con esas palabras, repito, nos da la medida de su raigambre castellana y se nos muestra como uno de los primeros, si no el primero, entre los paladines de la hispanidad.

Esa hispanidad de la que él mismo nos afirma, en un dístico, su vigilancia combativa y operante:

> Hijos de España, en pie, casi cesado el llanto,
> vigilan desde Cuba hasta Tierra del Fuego[58].

Santayana y el noventa y ocho

Ese año, el noventa y ocho, da su nombre a la conocida generación de escritores españoles que encabeza Unamuno y Ganivet.

En artículos publicados con anterioridad he aludido a las múltiples afinidades y semejanzas existentes entre Santayana y Unamuno, afinidades y semejanzas que analizo más ampliamente en este mismo libro al tratar de la poesía de

[58] Véase apéndice II, pág. 254.

Santayana. También aludía al anticipo que supone la *Vida de la razón* de Santayana con respecto a *la razón vital* de Ortega y Gasset. Esta última alusión mía la he visto confirmada en la *Semblanza de George Santayana*, de José Pemartín [59], cuando dice: "*La vida de la razón* pudiera descubrirse en suma —con treinta años de anticipación—, como lo que Ortega y Gasset ha parecido querer compendiar después bajo el nombre de *la razón vital*, incluso con su secuela historicista de razón histórica. En aquella anticipada obra de Santayana se ve a la razón surgir de la vida, con un matiz marcadamente bergsoniano, en parte, aunque está publicada dos años antes que *La evolución creadora*".

Por otra parte, sus memorias, con las minuciosas descripciones de hechos y acontecimientos familiares, le emparejan con el mejor *Azorín*. Su novela *El último puritano*, retrato de una época y de una sociedad, encuentra su correlativo más apropiado en alguna de las trilogías de Baroja; sus escritos de estética son más profundos que los de Eugenio d'Ors y su tratamiento de Goethe es aún más agudo y original que el de Ortega y Gasset.

No acaban aquí los paralelismos. Santayana tiene escrita una farsa, hasta hoy inédita, que por lo desenfadada y atrevida no tiene nada que envidiar a los esperpentos y farsas de Valle Inclán; farsa que nos reserva una grata sorpresa.

Si Carlos Clavería puede hablarnos no sólo de la sorpresa que produjo en la mayoría de los españoles el saberle compatriota y aferrado con pasión a su pasaporte, pese a los largos años de ausencia y aislamiento de España, y si todavía es más sorprendente que, pese a esas ausencias y aislamientos, hablase un buen castellano; y más aún sorprendió el descubrimiento de cartas escritas a amigos y familiares españoles en castellano, hasta última hora, con sorprendente correc-

[59] José Pemartín, *Semblanza de George Santayana*. Revista "Arbor", núm. 47, noviembre 1949.

ción [60], de la que es buen testimonio la carta de agradecimiento enviada poco antes de su muerte al cónsul de España en Roma, mi amigo y compañero José Luis Ochoa, cuyo texto se reproduce en otro lugar de este libro, faltaba, sin embargo, hasta hoy, un texto literario de una cierta entidad escrito en castellano.

Tal texto existe. No muy extenso, pero sí lo suficiente para hacernos lamentar, en su brevedad y jugosidad, la gran pérdida que ha supuesto para las letras castellanas el que Santayana se decidiese a elegir como idioma literario el inglés [61]. Dicho texto, encontrado por mí entre sus papeles, y que figura como apéndice primero de este libro, corresponde a la farsa citada, cuyas primeras escenas, escritas en la Avila de fin de siglo, lo fueron en castellano. Después, aunque con algunos giros y palabras españolas intercaladas, el joven Santayana debió encontrar más fácil escribir en inglés y nos dejó tan sólo esas pocas páginas como raro testimonio.

Clavería, sin aludir a este texto, ha podido afirmar que "las veces que, en prosa o verso, tiene presente a lo largo de su obra las cosas de España, o cuando habla de su experiencia española en sus memorias, o refleja su intimidad a deudos y amigos, en un español insospechadamente bueno e idiomático, es cuando puede apreciarse lo que la España de su niñez, las primeras letras aprendidas en su Avila, a la sombra de su padre, don Agustín de Santayana [62], tiene incluso en su filosofía futura [63].

[60] Carlos Clavería, *Santayana en Harvard Yard*. Semanario "Revista". Barcelona, núm. 79, octubre 1954.

[61] George Santayana, *Eugenia (Al margen de El último puritano)*. Están manuscritas en español las páginas correspondientes a las primeras escenas. Las páginas siguientes están ya en inglés hasta el final, con un colofón epistolar, y el original se conserva entre los papeles de Santayana adquiridos a Daniel Cory por la Columbia University. En el apéndice primero recogemos las escenas en español, hasta ahora inéditas.

[62] Véanse las referencias a su padre en *Personas y lugares*.

[63] José Pemartín, *art. cit.*, pág. 279.

Con este nuevo texto cobra más fuerza la afirmación de Clavería de que "hay que revisar y valorar en su conjunto esos momentos en que Santayana se acerca francamente a lo español, con conocimiento de causa y emoción, con frío análisis y perspectiva de "extraño", y creemos, como él, que deben tenerse muy en cuenta, entre sus primeros poemas, sus *Spanish Epigrams,* publicados en una revista estudiantil de la Universidad de Harvard y que revelan un gusto decidido por las formas poéticas del conceptismo español [64].

No puede extrañarnos que, ante tal cúmulo de circunstancias, haya habido una tendencia general a relacionarlo con su coetánea generación española del noventa y ocho. Alusiones más o menos directas se pueden hallar en los artículos de Eugenio d'Ors [65] y en el citado ensayo de Pemartín, pero en quien la tesis recibe una formulación más clara es en Carlos Clavería y Ramón J. Sender.

En su artículo *Santayana en Harvard Yard* [66] decía Clavería en 1954: "Lo que sí resulta evidente, si se leen sus escritos autobiográficos y las referencias a España que hay diseminadas en sus escritos, es que Santayana reacciona ante la realidad española de la época y ante el paisaje eterno de Castilla de la misma manera que los escritores nacionales coetáneos suyos. Santayana es, en cierto modo, en cuanto roza el "problema de España", uno del noventa y ocho más.

El mismo Clavería, en el ensayo *España en la obra de George Santayana* [67], reitera cuanto dijo en el artículo de

[64] Carlos Clavería, *España en la obra de George Santayana.* Texto de una conferencia publicado en la "Revista de Filología Moderna", número 13, Madrid, octubre 1963.

[65] Eugenio d'Ors, *Novísimo glosario.* Diario "Arriba", 7 de diciembre de 1946: "Curioso paralelo. Este [Santayana], a quien cabría llamar, por varias razones —entre otras la de su oficial ciudadanía—, el decano de los filósofos españoles, es, como generación, el contemporáneo de Unamuno, que por un tiempo usufructuó su antonomasia.

[66] Carlos Clavería, *art. cit.*

[67] Carlos Clavería, *art. cit.* Publicado en "Revista de Filología Moderna", núm. 13, octubre 1963.

Revista y trae a colación un nuevo testimonio, el de Ramón J. Sender, con estas palabras: "La consideración de lo autobiográfico en sus memorias, de la temática de sus obras y de su actitud vital y estética puede impulsar a un crítico y novelista español, Ramón J. Sender [68], a insertar la personalidad y la producción de George Santayana en el amplio marco de los "noventa y ochos", incorporándole así a la galería de sus compatriotas, coetáneos y peninsulares, y poniendo en relación ciertas características y notas de su obra con el fenómeno histórico del "fin de siglo" español: sus preocupaciones, sus temas o su estilo".

En otro pasaje del mismo ensayo pone de relieve Clavería la emoción que es, para los españoles que han estudiado o enseñado en Harvard, el "reconstruir aquel período decisivo de un joven madrileño que se apoyaba en lejanos recuerdos de la ciudad amurallada de Avila y de la vida rutinaria de sus habitantes, y que se incorporó, para brillar en él, a ese mundo nuevo y extraño para un español de su época, tan distinto al de la España del último tercio del siglo XIX, al ambiente de la época de la restauración en la que debía haberle tocado crecer, al espíritu filosófico y literario de los tiempos de Galdós y de los debates en torno al krausismo, a la situación de que iba a surgir el grupo de escritores de la llamada generación de 1898, a la que Santayana pudo abrir camino, o en la que pudo militar" [69].

Ultimas afirmaciones de españolismo

Al comienzo de la Segunda Guerra Mundial (septiembre de 1939) Santayana escribe a Daniel Cory diciéndole que

[68] Ramón J. Sender, *Examen de ingenios, Los noventayochos, Ensayos críticos*. Nueva York, 1961, págs. 175 y sigs.

[69] Carlos Clavería, *Santayana en Harvard Yard*. Semanario "Revista". Barcelona, núm. 79, octubre 1954.

ha decidido pasar a Suiza por Lugano. Pero nunca llegó a ir. Y no fue, precisamente, por afirmar una vez más, y un tanto quijotescamente, su españolismo.

Como Santayana viajaba con pasaporte español, cuando llegó a Chiasso le prohibieron la entrada por carecer de visado, informándole que tenía que obtenerlo en Milán. En el consulado suizo de aquella ciudad le dijeron que no podían darle más que un visado temporal de dos semanas.

Era tiempo más que suficiente para que Santayana hubiere arreglado su situación definitiva en Suiza, pero hubo algo que hirió su sentimiento nacional en lo más íntimo. La razón de las precauciones tomadas por Suiza se debían "aparentemente —dice Daniel Cory— [70] a un considerable número de *destitute spanish subject* que habían ido filtrándose en el país desde que acabó la guerra civil en España. A Santayana, que había tomado parte declarada, como hemos visto anteriormente, por los nacionales, no le gustó la actitud del consulado suizo de Milán con respecto a los españoles y rehusó contestar a ninguna pregunta sobre sus recientes movimientos o filiación política. Dijo al cónsul *quite blunty*, que si los españoles no eran bien recibidos en Suiza no tenía ningún deseo de ir allí, y se quedó en Italia.

Más adelante, en el verano de 1941 [71], escribe a Daniel Cory, y le dice: "Si yo tengo que dejar Italia (como parece inevitable ya que pronto toda comunicación con los Estados Unidos podía ser cortada y yo no tendría con qué vivir) no queda nada más que España. Yo podría vivir allí por cien dólares al mes con Mercedes Escalera en invierno y con mis parientes de Avila en verano".

Sin embargo, la entrada en guerra de Italia y las dificultades para viajar le aconsejaron retirarse del Gran Hotel, donde vivía tan alejado de todo lo que fuese mundano que

[70] DANIEL CORY, *Santayana: The latter years*. Ed. George Brasilleu. New York, 1963, pág. 215.

[71] DANIEL CORY, *ob. cit.*, pág. 242.

ni sabía que allí estaba Alfonso XIII hasta que lo leyó en los periódicos [72], al convento de las monjas azules de Santo Estefano Rotondo. Este refugio provisional y de fortuna se convirtió en su morada definitiva hasta la muerte. Allí escribió sus últimas obras, allí corrigió y resumió algunas otras —siempre con la ayuda de Daniel Cory—. Allí recibió la visita de discípulos de universidad y de altos jefes de las fuerzas americanas de ocupación, a los que agradeció su interés por querer llevarle a los Estados Unidos, pero aclarándoles que él era español, que tenía pasaporte español y que no pensaba abandonar Roma, al menos por el momento, y que si alguna vez lo hacía sería para regresar a España. De allí salió, como hacía todos los días, el día 1 de junio de 1952 para renovar su pasaporte en el consulado español, cuando le sobrevino el incidente que precipitó su muerte y que sirvió para afirmar, por última vez y de modo inequívoco, su españolismo.

El relato del accidente lo transcribe Cory en su libro contando cómo llegó a Roma, avisado por las monjas, y cómo le recibió Santayana, con estas palabras: "Después de estrechar mi mano por unos momentos Santayana comenzó a decirme lo que había ocurrido. Su pasaporte español tenía que ser prorrogado, y habiendo sido siempre muy puntilloso sobre esta materia, había decidido que se encontraba lo suficientemente bien para ir, como de costumbre, al consulado en vía Campo Marzio. Había sido muy precavido para todo. Había alquilado un taxi para ir, había subido perfectamente las escaleras hasta el primer piso donde está el consulado y los empleados habían sido muy considerados cumpliendo rápidamente las necesarias formalidades. Todo había ido bien hasta que le faltaron cuatro o cinco escalones para llegar a la calle. Entonces, aunque su mano estaba en la balaustrada, le dio un mareo repentino y cayó pesadamente hacia adelante a un lado. Su cabeza golpeó contra los hierros de la caja

[72] DANIEL CORY, *ob. cit.*, pág. 236.

del ascensor y rodó a los pies de las escaleras. Recobró el conocimiento y casi llegó a ponerse de pie, pero el esfuerzo hecho resultó excesivo para él y volvió a caer de nuevo. La próxima cosa que recordaba era su entrada en su habitación rodeado de un grupo de gente. Alguien debió encontrarle a los pies de la escalera e informar al consulado, porque sus funcionarios le llevaron a su casa en un taxi. Santayana comentó que habían sido muy simpáticos y que no habían presentado ninguna cuenta por los gastos de viaje" [73].

Seguidamente recoge Cory el comentario de Santayana sobre el incidente con sus palabras textuales: "Pienso —añadió Santayana— que apreciaron este último esfuerzo que yo había hecho para conservar mi nacionalidad. Tal vez hubiese sido una ocasión apropiada para morir" [74].

Es curioso, Santayana, que tanto ha callado sobre España, a medida que pasan los años vuelve a ocuparse más de ella. Y no sólo en la autobiografía. Del 25 de junio de 1934 es una carta suya en que, a propósito de los filósofos católicos, a los que elogia "por haber avanzado enormemente en su conocimiento y comprensión de los puntos de vista modernos", llegando hasta exagerar que son "con toda seguridad los mejores críticos", aprovecha la ocasión para decir que la revista *Cruz y Raya* es admirable [75].

En 1935 escribe también a Cory diciéndole que está sumido en San Juan de la Cruz, y en mayo de 1951 le informa de que está leyendo algunos encantadores libros de poesía española en castellano. En septiembre del mismo año, ante el temor de quedarse ciego, escribe también a Cory y le dice que, si tal cosa sucediese, se entretendría lo mejor que pudiera en traducir poemas latinos, franceses y españoles que durante años y años ha sabido de memoria [76].

[73] Daniel Cory, *ob. cit.*, pág. 317.
[74] Daniel Cory, *ob. cit.*, pág. 318.
[75] Daniel Cory, *ob. cit.*, pág. 135.
[76] Daniel Cory, *ob. cit.*, pág. 311.

Estos últimos datos agrupados esquemáticamente dicen mejor que nada la cantidad de español y aun de místico español —de Don Quijote cuerdo— que le rondaba el alma a nuestro filósofo.

Y eso es justamente Jorge Ruiz de Santayana, un Don Quijote cuerdo, un caballero andante de la filosofía, que hubiera querido acabar sus días en la amada Castilla y que había dado, con la máxima fuerza expresiva, su nostalgia de español en estos tres versos:

> Yo quisiera morir en los cerros de España
> y sobre su llanura pelada y melancólica
> esperar la llegada de la final tiniebla [77].

Por desgracia, este deseo no pudo cumplirse. Posiblemente —a juzgar por lo que escribía en las cartas a su gran amiga familiar Mercedes Escalera, que vivía en Madrid—, en un principio por las revueltas y turbulentas condiciones de España, y después del mundo, que le forzaron a quedarse en Roma, viejo ya para viajar. Es reveladora, sin embargo, la explicación que se da a sí mismo, al dársela a los demás, de los motivos que le aconsejaron elegir la que sería su última morada terrena. En una carta, de octubre de 1941, a su sobrino George Sturgis, le dice: "Llevo tres días en esta *Nursing Home* y me siento como si milagrosamente hubiese sido transportado a Avila". Con esta frase el poeta se construye su más maravillosa metáfora vital: él ya no puede ir a Avila, pero su fantasía hace venir a Avila, su Avila, hasta donde él está. De este modo las cuentas tornan. El poeta y la ciudad amada vuelven a encontrarse, aunque sólo sea metafóricamente, en la colina del Celio; en ella Roma y Avila se dan la mano para "nutrir la llama que allí quedó extinguida".

> Coged rosas silvestres y agitad los laureles,
> para vestir su gloria, no su falso renombre.

[77] G. SANTAYANA, *Soneto número XXXV*, apéndice II, pág. 314.

POESIA

VOCACION POETICA

La vocación literaria de Santayana comienza a manifestarse a bien temprana edad. Gracias a indiscreciones familiares sabemos que a los ocho años escribió —en castellano— su primera novela, *Un matrimonio*, que él mismo se estampó en dieciséis pequeñas páginas con una imprentilla; a la que siguió una segunda parte titulada, con insconsciente premonición, *El viaje*. En efecto, poco tiempo después emprende Santayana su viaje a Boston, que para él sería el *viaje* que había de cambiar todo el curso de su vida futura.

La temprana vocación literaria de Santayana, nacida en castellano y soterrada por su educación americana, resurge, pocos años después, con vestidura inglesa, y lo hace en verso. Santayana sigue sus estudios de educación secundaria en la Boston Latin School. Allí, no sabemos si por influjo de uno de sus profesores, Byron Grace, "que le inculcó un duradero amor por los poetas ingleses", o porque su vocación le llevaba a la poesía, el caso es que, en un acontecimiento solemne de la escuela, un cambio de domicilio, ésta encuentra su poeta, y con ciertos visos escandalísticos, en el joven Ruiz de Santayana, que le dedica su poema *Lines on Leaving the Bedford Street Schoolhouse*[1].

A partir de entonces la carrera literaria de Santayana irá unida a la fundación de dos revistas de larga duración que

[1] Archivos de la Boston Latin School.

han ejercido una gran influencia y en cuyas páginas se han formado muchos escritores americanos. Siendo todavía alumno en la Boston Latin School, funda, con un grupo de amigos, el *Boston Latin Register;* en dicha revista aparece una parodia suya de *La Eneida* y un poema elegiaco a la muerte del rector de la escuela Mr. Garfield.

Estando estudiando en Harvard, el año 1885, junto con Alanson Bigelow Houghton, que llegó a embajador en Alemania e Inglaterra, con George Rice Carpenter, más tarde un distinguido profesor en la Universidad de Columbia, con T. P. Səmborn, un sensitivo e inteligente joven que se suicidó a los pocos años de laurearse, y con William W. Baldwin, que fue el primer administrador de la revista, fundó el *Harvard Monthly,* una revista mensual en la que, a lo largo de su afortunada existencia, han colaborado muchas de las personalidades más destacadas de las letras americanas [2].

Es en el *Harvard Monthly* donde la trayectoria de su obra poética, comenzada a tan temprana edad, cobró consistencia y se afirmó con fuerza. Del 1885 al 1892 la revista se enriquece con la colaboración de Santayana como dibujante y como poeta. Como dibujante tenía cierta habilidad y cierta gracia incisiva; como poeta, diez sonetos, que después completaron una serie de su primer libro, otros cuantos poemas y algunas traducciones de Musset le afirman en el mundo literario de Harvard. La aparición, dos años más tarde, de su primer libro, *Sonnets and other verses* [3], le otorga una plaza entre los jóvenes poetas americanos de su generación. Plaza que conservará y afianzará con la edición ampliada de este libro, el 1896, y con sus primeros libros de prosa: *The Sense*

[2] La publicación se anunció el 25 de abril de 1885. La revista gozó de larga y renombrada existencia. En ella han publicado sus primeros artículos muchas futuras personalidades norteamericanas. Entre tantos se puede destacar el crítico de arte Bernard Berenson y al filósofo John Dewey.

[3] Cambridge and Chicago. Stone and Kimball, 1894.

of *Beauty* [4] e *Interpretaciones de poesía y religión.* Después, sus obras filosóficas y sus ensayos irán haciendo quedar al poeta oscurecido por el prosista. Sus *Soliloquios en Inglaterra* [5] le sitúan entre los más destacados estilistas de lengua inglesa. Y ni siquiera la publicación de una selección de sus mejores poemas, aparecida en el año 1923 con el título de *Poems* [6], puede cambiar ese juicio, favorable a su prosa, que se ha ido afirmando año tras año. El hecho de que con su último libro, *El testamento del poeta* [7], haya vuelto a la poesía, no ha cambiado en nada el panorama general, pero ha confirmado una vocación firme y decidida y una conciencia íntima del poeta que nunca dejó de serlo; aunque el filósofo, el crítico y el ensayista hayan convivido con él y oscurecido su renombre.

Ahora bien, lo primero que nos sorprende al comprobar las fechas de aparición de las obras de Santayana es que su primer libro de poesía se publica cuando tiene treinta años, es decir, cuando ya es un hombre totalmente formado y su conciencia crítica está operando con toda plenitud, e incluso condicionando profundamente la libertad de su inspiración. Esta afirmación es fácilmente comprobable si se confrontan algunos poemas tal y como aparecieron en el *Harvard Monthly* con las versiones definitivas de *Sonnets and others verses,* en las que se pueden apreciar numerosas correcciones. Tampoco debemos olvidar que algunas de sus versiones de Musset, de Miguel Angel, de Leopardi, y de Calderón de la Barca, pertenecen a aquella época.

[4] *The Sense of Beauty: Being the Outlines of Aesthetic Theory.* Charles Scribner's Sons. New York, 1896 (London, 1918).

[5] Charles Scribner's Sons. New York, 1922 (London, Constable, 1922).

[6] Charles Scribner's Sons. New York, 1922 (London, Constable, 1922).

[7] Charles Scribner's Sons. New York, 1953 (póstumo).

Este libro, *Sonnets and other verses,* reunió la casi totalidad de las poesías compuestas hasta entonces, en total cuarenta poemas, de los cuales veintinueve sonetos, seis odas, un fragmento de la tragedia que estaba componiendo —*Lucifer*— y cuatro poemas sueltos.

Dentro del primer grupo, los sonetos, hay una serie orgánica de veinte que, no solamente son de una gran intensidad poética, sino que, como dice J. Durón, "arrojan una cierta luz sobre el itinerario espiritual que debía llevar a Santayana, en breve plazo, de la desilusión dolorosa, hacia la sabiduría naturalista" [8]. Itinerario que vemos proseguirse a través de las dudas, las indecisiones y las nostalgias. Los momentáneos retrocesos de ternura, al evocar la fe perdida, se alternan con los fugitivos impulsos hacia la despreocupación del momento, hasta que, al final del largo descenso, el tormento del poeta, cediendo a la justa ley de la primavera, al más tierno argumento del verano inmediato [9], se apaga con el sometimiento a la naturaleza, contra la que los piadosos arrepentimientos del poeta no podían prevalecer.

No es de extrañar, sin embargo, que, dentro de este libro suyo, se haya deslizado no poco del ambiente que le rodeaba y de la época en que vivía.

El momento de su elaboración coincide con el auge del movimiento esteticista fin de siglo, al que también pagaron su tributo los jóvenes poetas de Harvard. Para las dotes de Santayana este movimiento era especialmente favorable, ya que permitía a su gran individualismo, afirmado desde un principio, la adhesión a una serie de postulados entre los que, por sus antecedentes y por su formación española, se sentía esencialmente a gusto.

[8] Jacques Durón, *ob. cit.*, pág. 88.
[9] Véase *Soneto I,* apéndice II, pág. 254.

No tenía que unirse al esteticismo de Ruskin o de Pater para evitar los exóticos extremismos de sus contemporáneos ingleses o franceses. Lo grotesco, lo caprichoso, o lo fantástico, no eran para él otra cosa que barbarismo romántico, amable a lo sumo, pero frívolo siempre. Tanto lo anormal como lo inmoral quedaban excluidos del dominio del arte tal como él lo definía en *The Sense of Beauty*.

Nunca creyó, como muchos de sus contemporáneos, que todo debía sacrificarse a las exigencias del sentimiento, y así, comparando su obra con la de los simbolistas franceses, o sus seguidores ingleses, la de Santayana parece excepcionalmente casta y austera. Efectivamente, escribió poemas amorosos, pero nunca llegaría a exclamar "J'ai la fureur d'aimer", como Verlaine. Tampoco escribió del catolicismo, de la Iglesia, de sus misterios y de sus símbolos, porque se hubiese puesto de moda, como hicieron muchos de sus contemporáneos, sino porque respondía a un conflicto real, que se estaba librando dentro de su alma, y que le conmovió profundamente, aunque la expresión de sus sentimientos fuese desde el principio sobria y reservada.

Santayana no tenía que superar puritanas inhibiciones ni imponerse a un robusto americanismo, por eso tampoco se puede aceptar como exacta la opinión de Ph. B. Rice, quien le atribuye tres "handicaps" en los comienzos de su carrera poética "que no llegó nunca a superar por completo" [10].

Según dicho autor, los tres escollos nunca superados por su poesía fueron: *a)* el ser un filósofo; *b)* el ser platonizante; *c)* el vivir en los Estados Unidos al final del siglo XIX. Rice los considera más graves que el señalado por el propio poeta: "no haber sido su lengua nativa el inglés". E insiste en que "sus principales defectos no son ni de oído ni de lengua, sino de percepción e imaginación" [11].

[10] PH. B. RICE, *The Philosopher as Poet and Critic*. En el volumen "The Philosophy of G. Santayana". Northwestern University Pres. Evaston and Chicago, 1940.

[11] P. H. B. RICE, *ob. cit.*, pág. 245.

Acaso haya algo de verdad con respecto al primero de ellos, ya que Santayana mismo definió su poesía como "filosofía en elaboración", pero no así en cuanto a la vida en América, ya que sus continuos viajes le abrían otros horizontes, y menos aún en cuanto se refiere al platonismo, ya que llegó a él no sólo a través de su filosofía, sino a través del conocimiento directo de los poetas italianos. Por otra parte, la perfección formal de Baudelaire, de Mallermé o de Poe, a lo único que le ayudaban, si acaso, era a que se encontrase con toda una corriente del soneto castellano e italiano que, más que entroncarle con el platonismo de Miguel Angel o de sus contemporáneos, le enlazaba directamente con Petrarca.

A Petrarca le llevaban también sus ideas sobre la estética y la belleza; por eso no debe extrañarnos en modo alguno la preferencia de Santayana por el soneto, pese a que en la literatura americana el soneto ha sido una forma muy poco usada o descuidada. Si no por otra cosa merecería reconocimiento por haberlo sacado del olvido y por haber demostrado que esta forma no era un instrumento pasado de moda, sino que podía ser utilizado con provecho en nuestra época. Como ha hecho después uno de sus discípulos más destacados, T. S. Eliot, que no sólo ha defendido la validez del soneto, sino que lo considera piedra de toque, llegando a afirmar que el verdadero poeta se ve en cómo adapta el soneto a lo que tiene que decir [12].

Primera serie de sonetos

Santayana, al ordenar esta serie de veinte sonetos, tomó los diez que habían sido previamente publicados en *Harvard Monthly* y añadió otros diez más, formando una secuencia. Cada soneto, en particular, refleja un estado de ánimo diferen-

[12] T. S. Eliot, *Collected Essays*. Faber and Faber. London, 1946.

te, y cada uno puede ser leído por sí mismo sin tener muy en cuenta el lugar que ocupa en la secuencia. Sus fechas de composición, por otra parte, 1883-1893, nos hacen ver que los poemas fueron compuestos durante un considerable espacio de tiempo y que, por lo tanto, no están ligados a ningún transitorio incidente.

Un lector cuidadoso puede apreciar que ha habido una precisa voluntad de ordenación por parte del poeta. Los sonetos I, II y XX son aclaratorios y fueron escritos los últimos para dar una iniciación y una conclusión a la serie, para darle un marco. Los sonetos del III al VII reflejan un momento de transición, el momento en que las bases de la filosofía nueva se están afirmando en el corazón del poeta, pero todavía en lucha con los cimientos del viejo edificio, que sigue manteniéndose bastante firme. En ellos se dan "los callados recelos", "las preguntas mudas a la naturaleza", junto con "las miradas piadosas dejadas a la espalda" y los "santos ecos de la antigua pena". También pueden observarse en ellos un estado de ánimo de lealtad al propio país y al propio corazón, mientras se va agrandando el abismo abierto entre el mundo de las leyes científicas y los humanos deseos del corazón. En los sonetos se va dibujando ya una cierta dualidad entre el simple naturalismo de la aceptación y el platonismo místico que se sublima en una especie de misticismo panteísta, en cuyo fondo queda latente, sin embargo, ese misticismo castellano, hecho de entrega y renunciación, en que "se posee sin ser poseído"; que tan de acuerdo va con el temperamento de Santayana y que resurgirá en algunos de los sonetos de la segunda serie.

A esta secuencia le dan también fuerza y conexión el motivo del descenso y algunas repeticiones temáticas, tales como el primer terceto del soneto X, en relación con las imágenes del soneto I, o una especie de metafísica sutilidad que corre a lo largo de todos ellos y que se concreta en el primer cuarteto del soneto VIII.

El pensamiento llega a veces a tal grandeza que las sim-

ples y directas imágenes se subliman con el vuelo de la alta poesía, como en los tercetos del soneto XX. Hasta el punto de que se les podría considerar como los más "tranquilamente mediatados" de todos sus poemas. Y en opinión de muchos son su más fino logro poético.

El soneto I, aunque no se halle entre los más próximos a la perfección, es uno de los más interesantes. Su contenido intelectual es mucho más importante que el de muchos poemas mejores. La "suave música" del primer cuarteto es apropiada al tema, y la metáfora del descenso continúa a lo largo de toda la serie, siendo el eslabón que les enlaza a todos ellos. Una vez que se aleja del Dios que "adoraba su triste juventud en la altura", va descendiendo a la madre eterna: la tierra. Pero si renuncia a la tradición, después de haber buscado un soñado paraíso de armonía y de felicidad, es, no se olvide, porque "sus culpas le impedían mirar a la cara al Dios que quiso compartir nuestra muerte" [13].

En el soneto II podemos comprobar que no ha sido tan fácil este alejamiento de Dios. El poeta encuentra que el descenso es lento y doloroso; y si la rama verde, el ancho valle, o el brote de la primavera, acallan su mente, otras veces, al cercarle la noche, le obsesiona el camino seguido, y los ecos de santidad, con que la religión católica envuelve su propio sueño, diluyen una vez más su pena.

En pocos sonetos posteriores admitirá Santayana que mira hacia atrás con piadosas miradas de despedida y con muchos recelos. Pero aquí todavía, de una manera intuitiva, siente que el corazón está más cerca de la verdad que la sabiduría.

Por eso puede decirnos Santayana mismo que su soneto III es su soneto sobre la fe; y aunque añade, que le fue sugerido por la frase de *Las bacantes*, de Eurípides, que reza, "conocimiento no es sabiduría", y que, de acuerdo con ello, "era tan escéptico como sea posible serlo" no puede dejar de reconocer que su soneto tuvo vida propia y que pasó a las

[13] Véase *Soneto I*, apéndice II, pág. 254.

antologías como reivindicación de su fe cristiana o, como él dice, de "mi propio catolicismo, al que debo haber tenido en la mente a los veinte años, cuando compuse este soneto" [14].

El francés J. Durón cree ver en este soneto "lealtad a los ideales de su propio país y de su propio corazón, junto con una persistente influencia del catolicismo" [15]. Por su parte, Kirkwoord señala que, si cuando hace la referencia a que Colón "se entregaba a invencibles conjeturas del alma", sigue a Keats, el soneto termina, sin embargo, con unas líneas que podrían ser de Newman.

En realidad, lo que puede encontrarse en este soneto es una explicación de Santayana en sus mitos. Se da un enfrentamiento entre la idea y la creencia como podría encontrarse en el más reflexivo Unamuno, con el reconocimiento de lo poco que representa el saber frente al misterio que nos rodea. Ante este misterio la única vía de escape, el único impulso para obrar, es la fe. Sólo su resplandor es capaz de elevar el corazón del hombre "hasta ser, del divino pensar, el pensamiento" [16]

En el soneto IV encontramos sueños y reminiscencias de una edad de oro, o de un primitivo afán, en los que todo, el amor, el trabajo, la oración, e incluso la inmortalidad, fuesen posibles. Pero ya, en los tercetos, hay un pesimista sentimiento por vivir en este mundo, en el que los años nos van destruyendo, sin esperanzas celestes que enjuguen nuestras lágrimas o endulcen nuestro inoportuno dolor, ya que no queda un santuario —una fe o una religión— ante los que postrarse a orar.

En el soneto V se hace presente con plena fuerza la dualidad entre lo real y lo ideal representados respectivamente por los estados de vigilia y sueño. ¿Cuál es la vida verdadera, la vivida o la soñada? ¿Vive sin vivir en él, como un

[14] Véase *Soneto III*, apéndice II, pág. 258.
[15] Jacques Durón, *La pensée de Santayana*, págs. 91-92.
[16] Véase *Soneto III*, apéndice II, pág. 258.

San Juan de la Cruz o una Santa Teresa, los dos místicos abulenses, o como ellos, muere porque no muere?

¿Llegará el momento —la eternidad— en que acaso vea claro? ¿Habrá visto ya claro este místico castellano que de cuanto quiso saber sabía solamente que su sueño era verdad o que la verdad era sueño? ¿O, lo que vive, es la ilusión platónica de las sombras en la caverna? Para Kirkwood la influencia platónica es la que se muestra claramente en este soneto y en algunos de los siguientes; unas veces de modo directo, inmediato, y otras de manera indirecta o mediata a través de Shelley [17].

El soneto VI es para Kirkwood ostensiblemente un poema amoroso con ecos del Adonis de Shelley. Hay, sin embargo, en este soneto un amor hecho llama de amor viva, un amor espiritual, único y verdadero, que le aproxima a San Juan de la Cruz, ya que la tierra no es más que una brizna de Dios, ese Dios que llega al hombre como un arco iris, dejando como único rastro la sabiduría. El egoísmo es amor propio, el amor de los místicos es entrega plena, y en esta línea se encuentra la invocación de Santayana: "no adores nunca nada que puedas amar menos". No hay más que un amor que pueda merecer esa adoración, el amor divino. Y si Santayana se refiere al "informe y omnipotente Todo", no por eso el contraste platónico entre el mundo de los sentidos y el mundo de las ideas deja de ser fuertemente captado y expresado, resolviéndose en estados de ánimo, penetrados de resignación, de estoica piedad.

El soneto VII cierra el ciclo de los cinco que, aparecidos en el *Harvard Monthly* durante el último curso de Santayana, reflejan la tempestad interior que agitaba su espíritu antes de alcanzar la serena resignación que nos muestra su ensayo sobre Espinosa. Estos cinco sonetos plantean dramáticamente la lucha entre el cuerpo y el espíritu, y la limitación

[17] KIRKWOOD, *Santayana: Saint of the Imagination*. Univ. of Toronto Press, págs. 52 y sigs.

del saber frente a la intuición de la fe. Representan la más temprana filosofía de Santayana en su más confuso e incipiente estado y revelan el auténtico cataclismo que experimentó su espíritu al abandonar el catolicismo de su juventud para adentrarse por las vías del naturalismo.

Si alguna vez pensamos de su filosofía de la madurez como de una filosofía marmórea en su ascética pureza, no debemos olvidar nunca toda la sorda lucha interior que revelan estos sonetos. Hay en ellos estados de ánimo de derrota y desesperación tan fuertes como el expresado en los tercetos del séptimo soneto.

> Feliz la bestia estúpida y hambrienta de comida
> que nunca considera su sufrir como propio;
> bendito sea el ángel que ve todo lo bueno
> mas sin apercibirse que se sienta en un trono;
> miserable el mortal que se halla condenado
> a conocer tan sólo su corazón doliente.

Es interesante notar que Santayana, en relación con el cristianismo, ha realizado tanto un descenso como un ascenso. A pesar de haberse apartado de la observancia católica necesita conservarse dentro de su tradición. Por eso dice en sus *Interpretaciones de poesía y religión* [18] que el cristianismo es el "mito" más bello que nunca haya habitado el corazón del hombre, y, al par que encuentra grandes verdades en su simbolismo básico, estima que capacita al hombre para vivir en el reino del espíritu.

Por eso puede decirnos en los "Himnos de alabanza a Dios" de su tragedia *Lucifer:*

> Como la hoja de yerba, en el césped,
> de la tierra se vuelve hacia el cielo,
> yo vuelvo hacia Dios desde la nada,

[18] *Interpretation of Poetry and Religion.* Ed. Harper Torchbooks. Harper Brothers Pub. New York, 1957, págs. 76 y sigs.

y si subo en la nube flotante
en el sombrío resplandor no encuentro
sino a El, sólo a El y siempre a El [19].

Algunos otros poemas del primer volumen de Santayana insisten sobre los mismos temas de los sonetos de la secuencia. El soneto al arcángel Gabriel revela de nuevo el conflicto religioso entre la mente y el corazón del poeta. En los poemas *Easter Hymn* y *Good Fryday Hymm* se trata el mismo tema. Estos poemas son los más católicos en imaginación y en alusión entre todos los de Santayana.

Yo amo los piadosos candelabros
las frescas voces de los niños, la voz del pensamiento,
la impaciencia de la mujer, la visión interior
de lo que en vano ha buscado su corazón [20].
... ...
Yo amo el florido relicario de la Virgen,
su dorada corona, su enjoyada estela,
los siete dolorosos puñales que brillan
en torno a su corazón en aureola [21]
... ...
Tal vez cuando el carnaval haya pasado
y el sol y la luna se alejen de mí
Cristo será Dios, y yo el mismo
que fui en mi juventud [22].

Pero el poeta no está completamente seguro de que cuando todo pase volverá él a ser el mismo que fue en su juventud. Por eso, de pedir a las campanas de Pascua que toquen arrebatadas por Cristo resucitado, pasa a una mayor resignación.

[19] *Lucifer: A Theological Tragedy*. Chicago and New York. Herbert S. Stone and Co., 1899.
[20] *Sonnets and other verses*. Ed. 1896, pág. 85.
[21] *Sonnets and other verses*. Ed. 1896, pág. 85.
[22] *Sonnets and other verses*. Ed. 1896, pág. 85.

El señor de mi alma jugó vida con muerte
y se quedó vacía su amplia residencia;
ella misma vio al hijo, al entregar su aliento,
conociendo en tal modo el tránsito de Dios.
Y le dijo: "Señor, desde que tú te has ido
no has vuelto a someter mi amor a nuevas pruebas,
pero mientras yo viva cada flor, cada piedra,
tu nombre portarán y probarán mi amor [23].

Tras esta atormentada serie, el soneto VIII nos presenta al hombre abandonado ya en el mundo, y pagando en la naturaleza el pecado original. El sufrimiento humano por tal pecado le domina y quiere apurar su cáliz de amargura. Encuentra fuerza, como el poeta latino, para sentir que, siendo hombre, nada humano le es ajeno, lo que se traduce en su invocación.

Lo que soy, por mí mismo permitidme que pruebe [24].

Para lograrlo hay que tener paciencia, y eso es lo que invoca en el soneto IX, una ascesis del espíritu, una larga paciencia, ya que el mal puede morir, incluso por un exceso de maldad. Esta contradicción, esta escéptica posición frente al mal, más intelectual y pensada que vital y sentida, se repite a lo largo de todo este poema. Nuevamente acentos místicos, sueños de Dios, que parecen indicar una subida a un místico Monte Carmelo, mueren, sin ninguna explicación, sin ninguna consecuencia lógica en el último verso del poema:

¡Sí; tu segundo sueño ha de ser bien profundo!

¿Por qué? ¿Porque él lo dice? Pero ¿por qué lo dice? Eso es lo que el poeta no acierta a explicarse. Se encuentra en el momento de la duda total. No sabe si dejarse llevar, o no, por los acontecimientos. No sabe si el sol arde para que

[23] *Sonnets and other verses.* Ed. 1896, pág. 88.
[24] *Soneto VIII*, apéndice 10, [illegible]

él lo tome, ni si la cansada tierra, o el incansable mar, se fatigan por él, y no por puro gusto. No sabe si es posible preguntarse —ante el esfuerzo del mundo— las razones que ha habido para tal cosa, o los premios que habrá por todo ello. Y, como no encuentra ninguna salida a su encrucijada, todo se resuelve en un reproche a ese mismo Dios, en el que —dice él, y dicen sus comentaristas— ya no cree:

¡Oh, Dios, nos has dejado una buena tarea!

Esta tarea que nos ha dejado Dios es, para Santayana, la lucha entre la razón y la fe. Pero, aun alejado de la fe y entregado a la razón, no puede desprenderse del todo de su postura mística con fondo religioso. Lo podemos comprobar en el soneto XI, donde rechaza que él sea blasfemo contra la prometida gracia y reivindica su actitud reverente. Es sólo su impotencia para llegar a saber, a conocer la verdad, la que le hace no atreverse a penetrar en el secreto lugar sacro, esto es, en los misterios de la religión. Por eso se siente tan distante de los que nacen para entregarse a Dios como de aquellos que se lanzan desesperadamente en pro del éxito mundanal. Hay un tercer grupo de seres que "...nacieron para quedar perplejos al mirar tanta pena". Y yo soy uno de éstos", nos dice el poeta, como conclusión de su meditación. A la desesperación ha sucedido la resignación, y Santayana, a lo largo de los nueve sonetos siguientes, expresará en varios modos los propósitos del alma y los derechos del espíritu.

Aunque, todavía en el soneto XII, vuelve sus ojos hacia cuanto deja:

"atesoró el pasado horas aún más sublimes
de cuyo imperturbable valor Dios es testigo".

se apoya en una metáfora amada de muchos poetas, la transposición río-vida, para expresar su sumisión a la naturaleza. Esta no es copartícipe, metafísica, como en Jorge Manrique,

ni siquiera humanamente vital como en Ungaretti. Es, por el contrario, un río indiferente, que camina por una tierra indiferente, yendo hacia un mar también indiferente, por eso la madre tierra puede "deshacer sus quimeras de belleza en las flores y matar sus ensueños con satánico gozo".

Es sólo después de comprobar la muerte de sus ensueños, después de aniquilar su fe en la entrega a la naturaleza, después de considerar orgullosa su piedad, por osar pedir un mundo más allá de la celeste bóveda, cuando el poeta piensa haberse desprendido de sus creencias como de una pesada carga, y canta en el primer terceto del soneto XIII:

> ¡Adiós, pesada carga! No llevará ya el fardo
> opresor y agobiante de mi entrañable fe.

Mas, al perder el fardo "opresor y agobiante" de su entrañada fe, no le queda, como todo consuelo, sino el "mofarse, con afable sonrisa y tierna admiración, del afán del que corre".

Pero resignación, ironía, desilusión, no son todo. El alma necesita algo en qué apoyarse, una fe que le sirva de soporte, llámesela como se la llame y sea de la clase que sea. Fe que puede encontrarse incluso a través de las propias intuiciones. Así, en estos versos del soneto XIV:

> "Porque mi propio pecho es como un paraíso
> del que brotan las bellas visiones de mi vida."

Aunque encuentra más apoyo todavía en la idea de que la compenetración con la naturaleza y el ideal son su soporte y su fuerza.

En enero de 1892 la revista *Harvard Monthly* publicó otros cinco sonetos de Santayana, en los cuales hay incluso una más poética afirmación de nuestras tesis. Son los sonetos XIV a XIX, que estudiaremos a continuación, y en los que se puede apreciar cómo las nubes de la desesperación se han dispersado y el alma comienza a descubrir positivos

puntos de apoyo en el mundo en torno. En esta serie los sonetos XV y XVI representan el tributo a la integridad de la vida interior: "Este pequeño mundo latente en cuanto pienso" de que nos habla Santayana en el soneto XV. Para Howgate estos sonetos poseen una peculiar persuasión y una belleza totalmente suya [25].

Los restantes comienzan a mostrarnos las satisfacciones que Santayana va encontrando en su nuevo amor. Pero veamos con más detenimiento la forma en que este proceso se va desarrollando. El soneto XV, cuya imaginería recuerda inmediatamente a Avila, tanto en sus murallas:

> ¡Un muro, un muro en torno de los azules cielos
> y yo sitiado dentro de las montañas ávidas!.

como en el pequeño santuario de las afueras, la Virgen de Sonsoles, donde Santayana iba con frecuencia de paseo; y donde podemos situar el paisaje de *A Hermit of Carmelo:*

> Este es el lugar sagrado para toda alma noble,
> para toda piedad que no se trueque en burla.

Como contenido tiene una gran semejanza con *El infinito*, de Leopardi. Ambos poetas se entregan en brazos de la naturaleza sin un grito, sin un gemido, sin una contorsión. Se extiende por toda la poesía una sensación de paz grave, una templanza y una serenidad que parecen mantener al verso inmóvil en una perfecta correspondencia entre la forma y la idea.

El poema *El infinito*, de Leopardi, en la traducción de Tomás Morales, suena así en castellano:

> Siempre cara me fue la solitaria
> colina, y esta selva que nos cierra
> el último horizonte a la mirada.

[25] *Ob. cit.*, págs. 52 y sigs.

Aquí, en reposo, miro interminable
otro espacio surgir, y sobrehumano
silencio y profundísimo reposo
finge mi pensamiento y casi tiembla
cobarde el corazón. Pero, si el viento
oigo silbar en las vecinas frondas,
aquél silencio y las presentes voces
voy comparando; y en lo eterno pienso,
en la muerta estación y en la presente,
viva y violenta, de tal modo en esta
inmensidad se anega el pensamiento
y el naufragio me es dulce en este mar[26].

Recordemos estos versos del soneto XII:

tras de ti las montañas se duermen, y el océano
te aguarda en tanto arrulla con paciencia un eterno
dolor; y ni en su altura, entronizado, olvida
Febo el viviente espejo de tu pecho tranquilo.

O estos otros del soneto XIV:

Ovillado en mi concha reposo y me adormilo...
El huracán no puede
intimidar al copo que es feliz en la brisa.

Pero debemos fijarnos principalmente en la tónica general del soneto XV, esmaltado con versos como éstos:

Dadme sólo el regato de un arroyuelo alpino
pues me basta su voz para escuchar el mar.

Y, más que nada, en el pleno entregarse a la naturaleza con que el soneto se cierra. Allí —sitiado dentro de las abulenses montañas áridas—, junto a un arroyuelo alpino, ebrio de soledad —ningún insatisfecho mortal profano venga, para

[26] Traducción de Tomás Morales. Publicado por Carmen de Burgos, "Colombine", en *Giacomo Leopardi*. Ed. F. Sempere y Cía. Valencia, 1909, pág. 120.

contaminarnos sus pasiones malsanas—, en la colina *infinita*, que se extiende en torno al santuario...

"en paz los cielos corren" [27]

y siente que, más lejos,

"en paz laten las olas de una orilla a otra orilla
y en paz sueña la antigua quietud de polo a polo".

O bien, como comprobamos en el soneto XVI, el espíritu puede, a veces, encontrar paz allí donde los más calmos rumores de la naturaleza son atemperados por la contemplación:

Es cual plegaria eterna mi triste amor; no sabe
de elevadas delicias ni de lánguidos éxtasis.
Mas, con las estaciones, la tierra se remueve
y el cielo resplandece hospedando a los dioses.
De haber pasado Diana, mayor paz no pudiera
embalsamar las áureas transparencias del aire.

Santayana ha descubierto que hay una belleza en el mundo natural, una belleza tan sutil que, "por buscarla, perecemos insaciados, o alentamos el deseo irrefrenable de perseguir su imagen por la tierra" (soneto XVII), y a la cual se le puede ofrendar nuestra muerte y nuestro nacimiento.

Nada más lógico entonces que tratar de seguir la línea de la tradición platónica (véase soneto XVIII), con la perfección como perteneciente al mundo de las ideas, y el amor surgiendo del mundo natural y sensual en respuesta a la belleza percibida. Es como un examen de conciencia que nos muestra a la mente como capaz de discernir "la suma perfección que se aparta de la naturaleza"; por eso, Santayana puede decirnos con renovada seguridad:

[27] *Soneto XV*, apéndice II, pág. 282.

Amé y perdí mi amor entre los hombres, pero
al fin de muchos días he vuelto a recobrarlo.

Y si todavía queda una reminiscencia católica en la invocación al Angel de la Guarda:

Mi Angel de la Guarda, aún más bello y más triste,
confirma la certeza del amor que me impele
con arrobo infinito por este sacro verso
y por tan excesiva respuesta a mi plegaria.

no nos engañemos. La experiencia espiritual se ha completado. El mundo ya no es, por más tiempo, "ceniza en la boca" en caso de que la religión sea falsa. El mundo natural y el reino del espíritu, concebidos rectamente, pueden alimentar en Santayana una fe más humilde, pero lo bastante satisfactoria en conjunto a través de su "muy sobria" desilusión.

Sin embargo, junto a esta sabiduría naturalista, que pide al sol y al mar la curación de su antiguo tormento, nos dice J. Durón, otra inspiración aflora en los sonetos. Y considera que es importante destacarla porque "se halla en el origen de un conflicto ulterior en el cual el alma se hallará dividida entre la conciencia de su naturaleza y el sentimiento de sus fines ideales".

Hay, al menos en un par de sonetos, una inspiración que se podría calificar de platónica en el sentido en que este término sirve para designar el impulso del alma hacia una perfección suprema que reúne en ella la verdad de todas las cosas y la esencia de todas las alegrías.

Mientras la sabiduría incita al poeta a cosechar con serenidad las satisfacciones que el orden de la naturaleza renueva con las estaciones, una exigencia íntima le impulsa a trascender la naturaleza y el tiempo para contemplar la belleza inmortal de las aladas horas" (soneto XIX), en cuya verdad reside nuestro ser. En esta morada celestial "la eterna verdad nutre los ojos inmortales", aclarándose eternamen-

te para el alma las reminiscencias del paraíso y los presentimientos de la belleza:

> Allí los olvidados sueños del paraíso
> surgen de las profundas simas de la memoria,
> y placeres que exceden a nuestras predicciones
> brillan perennemente bajo fulgentes cielos.

En el soneto XX la naturaleza se convierte, definitivamente, en el vehículo de la belleza y en el símbolo de una realidad eterna más allá de las apariencias. Ya el espíritu inquieto ha hecho su paz con el destino, que condena las aspiraciones imposibles, y ha percibido, junto con el lugar que ocupa en el mundo, sus fuentes y sus afinidades terrestres.

Se cierra el soneto con dos magníficos tercetos que celebran el origen natural del alma, en imágenes cuyo fervor pagano revela ya, en su principio, uno de los temas esenciales de la vida de la razón:

> No es el alma en la tierra cosa ajena que tiene
> sus ricos hontanares de vida en otra parte,
> sino que es cual parcela del céfiro sagrado
> que de la primavera su hondo aliento recibe;
> la mirada de Febo es su fuente de luz
> y un soplo del ocaso su interminable sueño.

Muchos filósofos y críticos se han devanado los sesos ante el hecho de que el naturalismo pudiera llevar a Santayana a formular su teoría de que el espiritualismo conduce al naturalismo, "porque, una vez aceptado el hecho de que la materia es el fundamento de la vida, se debe admitir que el espíritu es la parte más importante de la materia". De este modo fusiona Santayana dos creencias en conflicto aparente —materialismo e idealismo— dentro de una misma filosofía. De la misma manera —arguye— que "el desengaño conduce

a la satisfacción, convertirse en un escéptico es hallar una nueva fe" [28].

Desde luego, la belleza y el ideal son platónicos, pero Santayana es capaz de mantenerse firme en sus fundamentaciones naturalistas, e incluso llevar hasta sus últimas consecuencias este puro celo, esta devoción. Más frecuentemente evocada para lo sobrenatural y lo místico, nos dice Hawgate, olvidando cuán arraigado se halla el misticismo dentro de Santayana, lo que le obliga a tomar esta paradójica posición.

De todos modos ha habido pocos tributos tan finos a la doctrina naturalista —de ordinario una filosofía carente de poesía— como esta serie de sonetos de Santayana.

¿Qué lo ha hecho posible? Para mí, sin lugar a dudas, el camino de Santayana pasa por los dos místicos abulenses: San Juan de la Cruz y Santa Teresa de Jesús. Es un camino en el que no he tenido tiempo de adentrarme, pero que no está de más apuntar, ya que no me parece suficiente la falta de referencias por parte del poeta, aunque existen algunas epistolares. En una carta habla de que está leyendo un libro sobre San Juan de la Cruz y en otra se refiere al verso de Santa Teresa —que también es de San Juan— "muero porque no muero".

Hay siempre, por parte de los escritores, una especie de pudor en citar determinadas fuentes. Y yo encuentro en Santayana, que leía a diario el *Quijote* a su madre —y que en cierta ocasión comenzó a traducirlo, según nos confiesa su amigo Phelps—, una especie de voluntaria ocultación de lecturas españolas, algo así como un pudor de confesar deudas.

Porque no es de creer que un joven poeta, conocedor de su propio idioma, no haya sentido nunca curiosidad por leer la importantísima poesía del Siglo de Oro español, cuya calidad tenía que apreciar —¿acaso no tradujo a Calderón?—

[28] El desarrollo de esta teoría puede seguirse en su obra filosófica *Escepticismo y fe animal*. Ed. española. Losada. Buenos Aires, 1952.

y de la que existían antologías tan bien hechas como las de la Biblioteca de Autores Españoles o la de Quintana.

Si hubiésemos podido conocer la biblioteca abulense de Santayana y sus lecturas castellanas de los años juveniles es bien posible que todo un importante capítulo de su formación tuviera que ser escrito de nuevo. Pero todas éstas son simples divagaciones: lo cierto y seguro es que el *petrarquista* Santayana ha llevado al verso inglés, dentro de la forma latina de los sonetos, con mayor frecuencia que otra alguna, la variante favorita a los poetas castellanos del Siglo de Oro en la rima de los tercetos.

Odas

De sumo interés para el estudio de la poesía de Santayana es el análisis de sus cinco odas sáficas. Que, por otra parte, según sus críticos angloamericanos, no son propiamente odas sáficas, ya que Santayana no hizo ningún esfuerzo, como lo hicieron otros poetas de lengua inglesa, por ajustarse al modelo del verso sáfico.

Esta rima resulta más bien difícil en inglés si quiere ajustarse a ella el verso, pero Santayana, con aguda sensibilidad poética, permitió al verso seguir los normales cinco acentos del verso inglés y el resultado no pudo ser mejor. Ha introducido en la métrica inglesa una estancia que parece indígena en vez de darnos una torpe y forzada imitación de los clásicos. Hay ciertas ocasiones, sin embargo, en las que Santayana comienza el verso con acento en la primera sílaba y entonces se avecina mucho más al verso sáfico.

Pero su gran interés no nace de haber resuelto con más o menos habilidad una cuestión técnica, sino de que, en estas odas, se puede encontrar como un resumen o condensación de la mayor parte de los temas de su poesía. Resumen que toca además, en ciertos momentos, altas cimas de expresión.

Las odas fueron ordenadas por su autor en la forma en

que se hallan, y eso obedece indudablemente a algún motivo; por otra parte, si comparásemos las odas con sus contemporáneos veinte sonetos, acaso nos sintiésemos impulsados a darles una ordenación distinta. Examinémoslas una por una, tal y como nos las ofrece su autor, y al hacerlo expondremos las razones por las que estimamos que este orden no es el orden lógico de su elaboración, aunque encontramos justificados y poéticos los motivos que han llevado a Santayana a darles esta ordenación definitiva en el momento de la publicación.

La oda I se abre con un pensamiento que no abandonó nunca a Santayana: su alejamiento de la sociedad americana entre la que vivía —su repulsa, podríamos decir—, que se traduce en el aire de liberación con que el año 1912 abandona su cátedra y el país, a los cincuenta años de edad, sin haber sentido la tentación de volver, ni siquiera una vez esporádicamente, en los restantes cuarenta de su vida, pese a que, para él, cruzar el Atlántico era más normal que para muchos de sus contemporáneos hacer un viaje de Madrid a Sevilla o Bilbao [29].

Por eso su ilusión íntima es que haya algún dios que le elija como adorador, pero "lejos de la laboriosa nación en que vive". Ahora bien, es en el momento de elegir el sitio al que quería retirarse cuando apunta en la poesía de Santayana ese esteticismo fin de siglo, a lo Ruskin, del que, pese a la moda entonces imperante, tan poca huella ha quedado en la poesía de Santayana.

No podemos olvidar que es un solitario, y que esa soledad, ese aislamiento, que ha mantenido a lo largo de toda su vida, los pone de manifiesto también en su poesía. La escribe cuando es joven, cuando las influencias son fuertes, y es fácil encontrar en ella semejanzas o aproximaciones, más o menos directas, con respecto a Miguel Angel, Leopardi, Petrar-

[29] Véanse *Personas y lugares* y *En medio del camino*, donde narra sus incontables travesías del Atlántico y sus viajes.

ca; pero todo ello queda en la superficie, en lo formal. En la honda raíz de su temática y de su poética, su pensamiento, original desde los primeros poemas, alienta señero e indisturbado.

Así vemos que, en esta oda I, después de tres estrofas describiendo el apartado lugar oriental en que querría aislarse, vuelve a sus más entrañables pensamientos. Sí, aislado y solo. Pero con una ventana al mundo y a la naturaleza, para no olvidar que existen. Y en el flujo y reflujo del mar —que para el poeta representan, metafóricamente, el permanente latido de la naturaleza— su ensueño, su imaginación; aliviando las penas de su espíritu, el sofoco de su alma, para permitirle su ilusión suprema; poder vivir,

> "Gustando nuevos goces en tierras consagradas
> a la belleza."

Si el poeta, en la primera oda, se enfrentaba con el pueblo americano, en la segunda se enfrenta con su generación, remachando nuevamente su aislamiento, su soledad. ¿Por qué se enfrenta con su generación? Si la estudiamos atentamente veremos que la generación con que se enfrenta es *su generación americana*

> que habla de libertades y, esclava de riquezas,
> se afana y, bajo el vil metal de cada día,
> canta al mañana.

La actividad febril de la vida americana es lo más opuesto que darse pueda al espíritu de este contemplador que ha aprendido en Avila a no darle importancia al tiempo, y a oponer a la vida activa y afanosa su calmada y tranquila observación [30].

Por eso le asombra que, en esa su generación americana, no haya descanso ni de día ni de noche, afanados como están en el trabajo, y subraya, con un comentario distante, pero certero, su profunda extrañeza. Allí,

[30] *Apologia pro mente sua*, cit.

"No existe la alegría de alentar bajo el cielo",

y por eso su condena de este tipo de vida es total:

"Desgraciado el que acopia, para feliz sentirse,
muchas riquezas".

En consecuencia, pide a la tierra lo mismo que le pediría un asceta castellano: "que aleje de él toda vanidad" y que le dé "solamente lo necesario". ¿Qué es lo necesario? "Un pecho firme, noble calma, aversión al mal, el mar, las montañas, aire que respirar y un espíritu fraternal junto a nosotros."

¡Qué lejos todo ello del pueblo americano y de su generación bostoniana y puritana! ¡Le duele tanto, que hace brotar de su pluma una de las más duras invectivas que de ella han salido:

¿Qué ganaréis con vuestras querellas, buscadores?
¿Qué Babel alzaréis sobre vuestras espaldas?
Multiplicáis angustias y acaso vuestros hijos
hasta os maldigan.

Después de este arrebato, que marca el punto más alto de su repulsa, les propone todo un programa de aceptación de una vida más simple, más humana, más próxima a la naturaleza:

¡Brindadles amistosos dioses, y más amables
templos, y alegres huertos, y un pecho en libertad!

¿Y qué consuelo mejor puede haber, qué mayor provecho se puede obtener de la vida, si no es alimentarse de cuanto es bello y bueno

"en la sobria verdad de la naturaleza
y enarbolar antorchas de alegría que alumbren
tiempos futuros"?

¿Por qué? Porque nosotros somos completamente distin-

tos del resto de los seres que pueblan la tierra, somos superiores. Y aunque el filósofo naturalista, ligado a sus teorías filosóficas, trate de reducir todo a proporciones compatibles con ellas, al poeta se le escapa entre líneas lo que acaso no haya querido decir su cabeza, pero que ha dicho siempre su corazón: su afán de eternidad, su sed de divinidad, la presencia de ese Dios que, de niño, entró en su pecho y que, en el último rincón de su corazón, ha guardado siempre un cobijo, del que toda la sabiduría del filósofo no ha sido capaz de echarle nunca.

Si hubiese pensado dejar un testamento para la humanidad, nos dice Howgate, "ningunas líneas podían asumir tal cometido más elocuentemente que las estrofas de su oda II, uno de los más altos logros obtenidos por la poesía de Santayana [31]. No Dios, la tierra —y aquí está la concesión del poeta al filósofo—, es la que...

> ... no nos ha hecho como a sus otros hijos
> —animales del bosque o insectos del verano—
> que, sólo por poblar sus dilatados reinos,
> crecen y mueren.
>
> Sino que hace posible, bien que a medias sabemos,
> adorar la belleza inmortal que nos muestra,
> y aprender a amar sólo en todo lo mortal
> lo que es eterno.

La oda III, que, desde el punto de vista de su pensamiento filosófico, debería ser la primera de la serie, ya que marca el punto más alto del pesimismo de Santayana, poéticamente se halla en su justo lugar, ya que se detiene a desarrollar con mayor prolijidad un tema de la oda II, el de las conquistas españolas. Como en una sinfonía, un motivo del tiempo anterior cobra aquí toda su importancia, desarrollando concéntricamente toda una serie de variantes.

Tantos esfuerzos hechos, tantos peligros pasados, tantas

[31] *Ob. cit.*, pág. 51.

intrépidas aventuras —aparte de "dar los Andes por feudo a San Pedro", lo que ya sería bastante—, ¿para qué han servido? La contestación no puede ser más negativa. Por un lado —y aquí aflora de nuevo su sentido patriótico— "maldijeron con estéril oro a España"; por otro lado —y aquí viene una de las burlas del más irónico Santayana—, sirvieron para que diariamente circunden el planeta los hijos de los ricos por mero pasatiempo, y, sobre todo, y esto es lo que más lamenta el poeta, para hacernos perder la ilusión. Tenemos, como resultado final, menos mundo, menos esperanzas de cielo, el oro más barato, los océanos medidos, las islas y los archipiélagos contados; ya no será posible la existencia de un Cortés que admire un nuevo océano, ni la de un Alejandro que halle en otro oriente reinos ilimitados, y, sobre todo, ya no será posible que otro Ponce de León, un día de Pascua Florida, beba en la fuente de juventud eterna.

Después, ya no queda sino pesimismo. La tierra está cansada, los humanos somos como hormigas que hemos nacido sin gloria y vivimos sin ella, nuestras vidas son míseras, nuestros problemas vulgares, y así seguiremos,

> hasta que la sufrida, seca y baldía tierra,
> desnude su follaje en un último invierno
> y sus ojos los dioses tornen a una luciente
> constelación lejana.

Entre todas estas notas de pesimismo hemos de destacar que el poeta, asomando bajo la doctrina del filósofo, vuelve a sus más entrañados repliegues del corazón, y señala como culpa principal, o al menos la única espiritualmente válida, a "la quiebra de la fe".

Es como un contrapunto a la oda III, en su perfección y brevedad la oda IV. Aparecen en ella ecos de Virgilio. El filósofo naturalista, que tantas veces se ha apoyado en

Lucrecio, sigue aquí un bien conocido pasaje de *Las geórgicas* [32].

El pesimismo con que concluye la oda III hace recordar los sombríos colores con que se acaba el libro II de *Las Geórgicas,* describiendo una tempestad, cuyos antecedentes están en el mismo Lucrecio y en Tucídides. La muerte de la ilusión está tratada en dicha oda un poco como Virgilio trata el mito de *Orfeo.* De su peligroso viaje Orfeo vuelve solitario; no sólo ha perdido la presencia, sino la esperanza. De su experiencia terrena Santayana vuelve solitario también; no sólo ha perdido la ilusión, sino la fe, es decir, la esperanza.

Pero *Las Geórgicas* son mucho más; en el poema del poeta mantuano comprobamos que hay para el hombre un medio de estar en equilibrio armonioso con el universo: el trabajo. *Labor omnia vincit improbus,* nos dice Virgilio, y nos lo repite Santayana. Conformarse al orden de la naturaleza es trabajar con ella. Y en esa conformidad reside el valor positivo del trabajo, ésa es la fe que hace la vida cotidiana posible: *justissima tellus* [33].

Y lo mismo que Virgilio fundó en el trabajo la seguridad de la existencia, así Santayana le pide al labrador que trabaje para que encuentre, en el trabajo, su esperanza:

> "Ara, y en la arrojada esperanza del fruto
> cántale al cielo".

Con este cierre de la oda IV podemos ver que el mismo sentido religioso que invadió al poeta latino cuando compuso sus *Geórgicas,* ha invadido al poeta castellano. No en vano ha visto por las parameras de su tierra el lento arar de los labriegos en el crudo otoño de las mesetas. Allí es donde ha comprobado que "es buena la paciencia para el hombre y la bestia", y que "la pena y el cierzo nos hacen fuertes

[32] Libro II, versos 513 y sigs.

[33] Libro II, versos 490 y sigs.

para el trabajo". Con esa fortaleza es con la única que se puede "cantar al cielo".

Después de esta aproximación a Virgilio no puede extrañarnos que la oda V sea una loa al mar Mediterráneo, centro de toda civilización y de toda cultura.

Su formación en Boston no ha desarraigado al hombre Santayana del Mediterráneo, y lo único que lamenta es "hacer eco a su música con unas palabras que no le son congénitas". Esta oda no puede pensarse sin un viaje a Italia de Santayana y una estancia en el Sur. Sobre todo en Sicilia, tan llena de recuerdos de los normandos. Yo me figuro al poeta en uno de los promontorios tupidos de salvaje vegetación, contemplando el mar junto a una de las torres normandas que servían a los pobladores de fortaleza y atalaya.

Sí, ha sido fácil comprender que los normandos amasen el Mediterráneo nada más verle. ¿Pero él? El, que le debe todo a ese mar, por español, y que lo vuelve a afirmar con toda seguridad: "Yo te debo más que los normandos porque nací allí donde los arroyos del Tajo comienzan a ir hacia Poniente", cierra, con perfecto enlace, el ciclo de las cinco odas. En la oda primera nos dice que quiere una ventana para contemplar el mar; aquí la ha encontrado. Allí nos dice que quiere alejarse del pueblo laborioso donde vive; aquí nos explica el porqué: porque necesita beber en el Mediterráneo su honda paciencia. Y si, tanto en la oda primera como en la segunda, nos dice que desea encontrar un sitio, un pequeño ángulo desde el que contemplar el mar, lejos de los hombres —y de su generación—, aquí lo encuentra. Si al Mediterráneo no le importa que los hombres huellen sus márgenes, a Santayana tampoco. Le basta poder contemplar la belleza del mar, solaz eterno de los mortales, desde algún solitario y oloroso promontorio, es decir, desde estos que muchos años antes hollara la sandalia de Platón, para ir, como el filósofo griego,

"aprendiendo a amar solo, en todo lo mortal,
lo que es eterno"[84].

Poemas sueltos

I

Los poemas sueltos que figuran en el primer libro son como variaciones melódicas o temáticas con respecto a los dos grandes grupos de los veinte sonetos y de las cinco odas.

Así, nos encontramos con que al soneto "Ante un tapiz antiguo" hay que ponerlo en relación con un verso de la oda I, en que se alude a una tejida alfombra de mil colores. Una alfombra persa, un tapiz antiguo, tienen en el reverso la misma complicada trama, la cual sirve al poeta para comparar el artificio con la naturaleza. Y lo que en la oda primera se resume en una variedad de colores, en el soneto se traduce en una enumeración: "Púrpuras, carmesíes, rojo en todas sus gamas", etc. Todo para que el artificio encuentre su única justificación: la armonía; que, a veces, puede traducirse en un esfuerzo casi vano, si no inútil, cual los "reflejos de un resplandor cambiante". Pero el soneto se salva por el magnífico verso final, en el que se resume toda una teoría, que anuncia la filosofía de los valores extrínsecos:

"¡Todo el largo trabajo de una reina cautiva!"

Cautivo está también el metafísico, cautivo de sus libros, de sus teorías y, algunas veces, desgraciadamente, cautivo de su soberbia. Al metafísico no le basta, como al buen filósofo, un aislado promontorio, sino que, "persiguiendo en vano por su apartado huerto el vacío horroroso de la noche abisial", se quiere encumbrar sobre todo lo que es normal, cotidiano —"la tibieza del hogar, los dorados trigales"—, y en-

[84] *Oda II*, apéndice II, pág. 360.

fatuado en su soberbia quisiera parangonarse con Dios. Ante esta soberbia Santayana encuentra una imagen mitológica, enraizada en el mar Mediterráneo —recordemos la oda V— para expresar la caída de este Lucifer terrestre:

> Yo oí la débil queja de tu aliento orgulloso
> ahogándose en el fondo de los mares icáreos.

"Un volumen de filosofía escolástica", en cambio, le lleva a los fríos claustros, a las celosías tras de las cuales se fueron escribiendo aquellas páginas. Howgate, en su libro, apunta que algunas estancias de Ernest Dowson recuerdan a Santayana, tanto por la imagen como por la frase, y pone como ejemplo estas estancias iniciales de *Carthusians:*

> ¿A través de qué larga aflicción, de qué extraño fuego
> han sido traídos estos blancos monjes a esta senda de paz,
> desdeñando la sabiduría del mundo y los deseos del mundo
> la cual, desde el cuerpo de este nuestro, nos trae la libertad?
>
> En sus austeros muros no penetran las voces
> se siente solo un sagrado silencio, cual de muerte,
> y nada ruidoso o apasionado encuentran entrada allí;
> esta calma es el largo provecho de sus penas [35].

Dentro de unas imágenes bastante parecidas, sobre todo por el tema, se da una cierta admiración en ambos poetas hacia tales formas de vida. Para Dowson el provecho de las fatigas que padecen es la calma de que gozan; a Santayana el filósofo escolástico —por más que su filosofía le parezca "una reseca hojaresca"— le produce admiración y envidia. Por eso le pregunta si desfilaron ante él visiones del celestial amante, si su cólera contra la herejía mantuvo fresca su juventud. Y aunque el filósofo escolástico sea para él tan incomprensible como el trino de un pájaro o la inquietud de

[35] Vid. G. W. Howgate, *George Santayana: A biography*. Ed. University of Pennsylvania Press, 1938.

un sueño, no puede dejar de preguntarse, con una inquietud envidiosa que no acierta a disimular, seguramente por el peso que en su corazón había dejado la mística castellana,

¿Tanto escribir de Dios fue por haberlo visto?

Pero, como Santayana pasa en un instante de su *misticismo* a *su naturalismo*, no puede extrañarnos que sus cuatro poemas en memoria de W. P., un joven amigo suyo, prematuramente muerto, estén planteados basándose en la pagana creencia de que "los elegidos de los dioses mueren jóvenes" [36]

En realidad es un poema en cuatro tiempos, que se abre con la invocación del amigo "ante el mar con el que se acompasaba". Piensa que, en el espacio infinito donde se encuentra, volará acompañado de las verdosas almas de los árboles del otoño, y que compartirán su alegría las almas de los niños que fueron arrebatadas durante el sueño. Este soneto se cierra con dos versos aforísticos y conmovedores en su sencilla belleza:

"vivo, nos procuraste un vivir más hermoso,
muerto, harás que nos sea la muerte más sencilla".

En el segundo poema, después de señalar que con la muerte de W. P. ha perecido una parte de él, Santayana enumera cuantos recuerdos del amigo muerto hay en la capilla, en la casa, en el sendero y en la rada. Le consuela el recuerdo de su alegre corazón, de su desprendimiento y de su gran amistad. Como en el soneto anterior, todo el poema se va orientando al crescendo del último terceto. En éste se precisa que todos esos recuerdos enriquecen la vida del poeta, hasta el punto de que puede decirnos, en los dos versos finales:

"apenas me doy cuenta si es más lo que conservo
de ti, que lo que, mío, te has llevado "contigo".

[36] Véanse *Sonetos a W. P.*, apéndice II, pág. 382 y sigs.

En el tercer soneto Santayana retorna al contraste que en su mente provocan las cosas queridas del amigo muerto y la sensación de que éste no las verá más. El primer cuarteto es de una gran belleza e inmediatez poética:

> Tu barco sigue anclado en la cala tranquila
> hasta que un suave viento venga a soplar sus velas
> y tu espíritu en alas —dócil— del vendaval
> escape con el alba en busca de la luz.

Se consuela, nos dice, con su despego de las cosas terrenas, y a ello dedica los dos tercetos últimos; pero todo este andamiaje intelectivo cae inmediatamente. La iniciación del soneto IV es buena prueba de ello:

> "Dentro del corazón —aunque no hubieras muerto—
> doblaría por tu alma, triste, mi carrillón".

La resignación vuelve otra vez al alma del poeta. Parodiemos el verso de uno de sus sonetos: "nada es de intento inútil en la naturaleza". Y veamos su desarrollo en el segundo cuarteto de este soneto:

> La rama que se vence con todos sus trofeos
> no lo hace a destiempo. Coronada de flores
> su cabeza en el polvo es más regia y no entrega
> ni una hoja que fuese profanada o cortada.

Por eso, aunque Santayana sabe que cuantos nazcan más tarde no han de escuchar el nombre de su amigo, ni habrá largas crónicas del año fatal en que murió, se consuela con pensar que cuantos le amaron, por pocos que sean, le tendrán siempre presente, y que incluso —como él dice con suma maestría—, trataremos,

> "con nuestras nimias fuerzas de alzarte monumentos".

Se hacen en estos sonetos continuas referencias al mar. Nada extraño en Santayana, que pasó tantos meses de su

vida surcando el Atlántico de continente a continente. Pero hay en todos ellos una alusión directa a un determinado lugar de la costa americana, con su muy precisa rada, que me hace pensar que el lugar físico en que estos cuatro sonetos recogen el recuerdo de W. P. es justamente algún sitio muy próximo a Cabo Cod, la punta de tierra, el promontorio al que Santayana ha dedicado uno de sus más perfectos poemas.

Cabo Cod nos sorprende con una inesperada nota de percepción directa y con una exquisita música. La alteración de los dos versos descriptivos de cada estrofa, con el más breve verso del comentario alusivo, lo convierte en una obra maestra. Yo no sé el puesto que Santayana tendrá reservado en la poesía inglesa; si sé, en cambio, que no puede haber una buena antología de esa poesía en la que no figure este poema.

En medio del paisaje desolado, entre relictos de naufragios y penetrante olor de salitre y pinos, en la playa baja y oscura, mirando hacia la larga línea del horizonte, y siempre fustigado por el viento, vuelven a su memoria, se le hacen como eco y raíz del sentimiento, todos los grandes problemas de su vida: la vejez del mundo, el destino de los muertos, el sufrimiento consustancial con la vida, su lejanía de la patria, concentrados ante el misterio del destino en una sola, angustiosa y trágica pregunta: ¿Qué será de nosotros?

II

A las mismas fechas que los poemas estudiados corresponde el poema titulado *Dos voces*, nunca recogido en libro [37], que publicó la revista *Harvard Monthly* en mayo de 1888. Es interesante este poema porque nos muestra que su perspectiva vital se estaba haciendo más clara y su ánimo

[37] Véase G. W. Howgate, *ob. cit.*, pág. 37.

más sereno. Escrito en forma de diálogo le sirve al poeta para poner en contraste el pasar veloz de la existencia temporal, "el tiempo..." con la permanencia de lo espiritual y de lo ideal. Una voz se queja del pasado y de su terca apropiación del presente, mientras que la segunda voz, más filosófica, replica:

> The sweet cup I have quaffed is mine for ever
> and mine the bitter draught of precious grief[38].

La experiencia no consiste sólo en un vano anhelo de recordar momentos pasados, sino que es un tesoro de lo que el flujo de las vidas deja a su paso. Amargo o dulce, este residuo es alimentado por la memoria para el enriquecimiento del alma. Hay, como podemos ver, algo de platonismo en esta separación de lo permanente y lo contingente, y el poema parece reflejar el renovado interés de Santayana hacia los griegos. Ya no nos amenaza con la admonición de "no mirar sino al informe y omnipotente todo", sino que se abre camino en él la idea de que debe hacerse, *en este todo,* una selección sólo de aquellas cosas a las que llega a amar el espíritu humano.

Es como si Santayana hubiese comprendido claramente que las únicas cosas dignas de amar en la vida fuesen los placeres y las conquistas del espíritu, y que su valor no disminuía en ningún sentido porque sus orígenes fuesen materiales y su existencia transitoria. Vemos como también aquí una gradual ascensión se va abriendo camino desde el pesimismo de los sonetos.

[38] Véase G. W. HOWGATE, *ob. cit.*, pág. 37. La traducción de los versos citados es:

> "La dulce copa
> que he sorbido a grandes tragos
> es mía para siempre,
> y mía la amarga pócima
> de precioso pesar".

De todos modos, si volvemos la vista atrás y contemplamos en su conjunto el primer libro de versos de Santayana, observaremos que hay una gran originalidad en el enfoque de su poesía, y si se quieren rastrear influencias hay que buscarlas sobre todo en los poetas clásicos. En las odas III y V Santayana consigue ese sentido topográfico, esa evocación del fondo histórico y cósmico, que tanto admiraba en Homero. Si hay algo de otras influencias las debemos encontrar más en el pesimista Leopardi, en el romántico Musset o en el aforístico Calderón, que en los simbolistas franceses o en los esteticistas angloamericanos. Por eso, si queremos sentar una afirmación rotunda, lo único que podemos hacer es decir que Santayana fue un poeta latino.

Así al menos lo creyó él. En una carta a H. Ward Abbot del 18 de agosto de 1886 dice: "Yo no deseo que la comunidad emplee su tiempo en meditar sobre poesía o religión. Pero existen siempre unos cuantos hombres cuyo primordial interés es percibir el aspecto de las cosas en una vía artística o filosófica. Son, más bien, individuos inútiles, pero, como da la casualidad que yo pertenezco a esta clase, pienso que son muy superiores al resto de la humanidad" [39].

Efectivamente, lo piensa; pero rondándole siempre el recuerdo de la condena de Platón a los poetas. Por eso, en otra carta del 1897 a Guy Murchie, le escribe estas clarificadoras frases: "No estoy trabajando en ninguna explicación y defensa del mal trato que Platón dio a los poetas, a quienes, como usted sabe, desterró de su república por triviales y desmoralizadores. Si hubo sólidas razones para un tal juicio, incluso entonces, ¿qué habrían dicho ahora de una edad que cree en la dignidad moral de un Wagner o de un Browning?" [40].

Sin embargo, Santayana ha sido poeta de esa edad y se sintió fundamentalmente poeta. Hemos de reconocer también

[39] *Letters*, A. H. Ward Abbot, 5 de febrero de 1896, pág. 18.
[40] *Letters*, A Guy Murchie, 1897, pág. 57.

que las pocas recensiones del libro fueron en su mayoría favorables y animadoras. Quiero recoger aquí unas cuantas para dar una impresión exacta de lo que sobre Santayana como poeta, y sobre su poesía, pensaron sus contemporáneos.

El *Literary World,* de Boston, encontró los poemas "profundamente verdaderos" "finamente expresados", sin esa alegría que viene "con una más amplia visión", pero con "seria calma", y muy buenos "en su línea".

El *Atlantic Monthly* les consideró algo "desarraigados de la tierra familiar", aunque encontró el plano en que se movían "elevado y puro". Su peculiar pesimismo, sin embargo, dio lugar a algunas quejas por parte de los críticos.

El *Literary World* suspiraba por un "claro esfuerzo final que significase una animada aceptación de las circunstancias, o incluso un osado desafío a lo desconocido y a lo oculto".

El *Harvard Graduates Magazine* decía "que el pecado y el fracaso, y el estadio incompleto de la vida, ofendían el gusto del autor más que su naturaleza moral"; y pensó que Santayana sufría de un suave caso de "walterpaterismo". Sin embargo, el pesimismo de Santayana no fue una pose, sino el resultado de una sensitividad que, si juvenil, era al menos sincera. Y era mejor, como señalaba *Literary World,* que el poeta fuese fiel a sí mismo que no que dotara al mundo de una esperanza convencional.

Así fue aceptado Santayana por Boston —aunque con reservas—. Para el resto del país era todavía un desconocido, y el hecho de que su primera serie de poemas tuviese tan poco eco fuera de Boston, no fue realmente culpa suya. Su *debut* coincidió con una cosecha de poética abundancia. Casi al mismo tiempo aparecieron las siguientes obras: Gilders, *Five Books of Songs;* Thomas Bailey Aldrich, *Unguarded Gates;* Yeats, *Sand of Heat's Desire;* William Watson, *Odes and Minor Prems;* Hayne, *Sylvan Lyrics.*

Entre estos poetas Santayana fue sencillamente uno más. El dedicarse luego a la filosofía, y obtener en ella tan extraor-

dinario renombre, oscureció para todos su reputación como poeta.

Segunda serie de sonetos

El año 1896 Santayana publica una nueva edición de *Sonnets and other verses* [41], en la cual se suprimen algunos de los poemas de la primera edición y se añade una nueva serie de treinta sonetos, diez de los cuales habían aparecido en el *Harvard Monthly* en 1895. Estos sonetos, junto con los veinte de la primera serie, constituyen una especie de grupo orgánico dividido en dos secciones. En *Poems* [42], de G. Santayana, los veinte sonetos de la primera parte y los treinta de la segunda aparecen numerados correlativamente del I al L, con la subdivisión en dos secciones, I —XX y XXI— L, que, sin separarlos ni oponerlos entre sí, les diferencia.

Coincide la labor creadora de estos treinta sonetos con una época de gran interés por Dante, por Petrarca y por los poetas italianos del renacimiento, y Santayana aprovecha la invitación de un círculo de mujeres de Búfalo para hablarles de estos poetas en una conferencia que será la base de su original ensayo publicado luego en *Interpretaciones de poesía y religión*, con el título "El amor platónico en algunos poetas del renacimiento italiano" [43].

Ahora bien, cuando Platón describió en varios pasajes de sus obras, sobre todo en el *Symphosium*, un determinado tipo de amor, no sabía que dicho amor tendría una gran importancia en el acervo cultural de Europa, precisamente como "amor platónico", ni que ese amor sería una de las corrientes más importantes y continuas del platonismo, recogiendo en su tradición antiguos y modernos, en una línea que se puede

[41] Ed. Stone and Kimball, New York.
[42] Ed. Charles Scribner's Sons. New York, 1923.
[43] Cito por la edición de Harper Torchbooks. New York, 1957.

seguir hasta nuestros días, y uno de cuyos exponentes más destacados y recientes es precisamente Santayana.

Este concepto del amor platónico pasó del filósofo griego a la literatura europea a través de los neoplatónicos y de los primeros místicos cristianos del medievo, tales como San Buenaventura y San Bernardo de Clairvaux, quienes le mezclaron con el amor de adoración a Dios y a la Virgen María. Este amor platónico religioso impregna mucha de la poesía secular medieval, y en los trovadores el amor fue idealizado de tal modo que, incluso cuando se refería al amor de los instintos, era esencialmente platónico.

Era un amor que debía crear en el amante una completa transformación espiritual, una devoción al ser amado que, en cierto sentido, no desentonaba de la adoración religiosa. Los trovadores medievales fueron los que sentaron las bases del *poético* amor platónico posterior, y dieron a su poesía una especie de deleite entre la belleza sensorial y los atributos físicos de la amada. Todos estos atributos combinados con un nuevo interés por la filosofía marcaron el florecimiento del *stil nuovo* en la poesía amorosa de Guido Guicinelli, de Guido Cavalcanti y, sobre todo, de Dante.

Una poesía amorosa platónica más consciente se da en el *Canzoniere*. de Petrarca, y más todavía en los petrarquistas de los siglos XV y XVI, que pueden unir estas corrientes poéticas con las filosóficas gracias a la sistemática traducción de las obras platónicas por Marsilio Ficino. Nuevamente los conceptos vertidos en el *Symphosium* fueron unidos, o reconciliados, con las enseñanzas católicas; y el amor a la mujer y a la belleza se fundió con el amor encendido a la divinidad de los místicos.

En Italia la *Canción del amor celeste y divino*, de Bienivieni, señaló el canon filosófico. Y en las manos de Pedro Bembo, de Lorenzo de Médici y, sobre todo, de Miguel Angel, el impulso platónico recibe adecuada expresión lírica. Las aspiraciones, e incluso muchas de las convenciones de esta poesía amorosa, no difieren mucho de las más cándidas poe-

sías del *stil nuovo*, pero sus autores son más conscientes de sus orígenes platónicos, más conocedores del simbolismo subyacente, y tienen mayor aptitud para pasar rápidamente de la belleza concreta a la belleza ideal y al ser puro [44].

Hay, pues, tres elementos en toda verdadera poesía platónica: el *filosófico*, que arranca del mismo Platón; el *religioso*, que es un producto del misticismo medieval, y el *apasionado*, que es un rebrote de las tradiciones caballerescas. Mucho de este platonismo es cándido e instintivo, pero Santayana está familiarizado totalmente con el conjunto de la tradición platónica, y así puede definirnos este amor como "la transformación del sentimiento de las cosas bellas en la adoración de una belleza ideal, y la transformación del amor de los seres en el amor de Dios" [45].

Idealización del ser amado que conduce al sacrificio del amor de los sentidos, convirtiéndole en un amor espiritual que, en lugar de un cuerpo perecedero, a poseer en continua decepción, no percibe en el ser amado más que un alma inmortal, a través de la cual se descubre la perfección suma de la que el alma es imagen.

Por esta idealización el amante se convierte en poeta y el poeta en místico, porque, "así como toda belleza conduce a la perfección", todo amor verdadero conduce al amor de Dios, donde encuentra a la vez su consumación y su salud. "Todo amor que no lleve al amor de Dios y no se base en este amor no es más que un largo tormento sin esperanza." En esta amplia perspectiva la segunda serie de sonetos de Santayana a veces se avecina al aspecto sensible, pero en la mayoría de los casos implica amplias experiencias espirituales; y se hace más inteligible si la subyacente narración se analiza teniendo en cuenta estas tres diversas fases:

a) Una temprana experiencia de una pasión física.

b) Un período de desilusión y resignación.

[44] Ed. cit., págs. 118 y sigs.

[45] Ed. cit., pág. 139.

c) Una tardía experiencia espiritual con su enfrentamiento a la belleza ideal.

No todo en esta serie de sonetos se refiere expresamente al amor platónico. Muchos de ellos son simplemente poemas de amor celebrando las perfecciones del alma, con imágenes tomadas, unas veces, del fondo tradicional de la naturaleza; otras, de la mitología, o del fervor religioso. Pero, vistos en conjunto, es el aprendizaje del puro amor el que proporciona el hilo conductor y la unidad de inspiración.

Aunque más perfecta en la forma que la primera, esta serie no ha sido tan admirada. Concha Zardoya piensa que "esto se debe a que muchos críticos no creen que Santayana sea sincero en su modo de tratar al amor platónico" [46]. Y, sin embargo, Santayana, en una carta a H. W. Abbot, del día 16 de enero de 1924, dice: "Yo no podría escribir ahora aquellos sublimados sonetos amorosos", aunque "fueron una perfecta y sincera convicción" [47]. Y uno de sus críticos, Kirkwood, apostilla: "Que ha acertado en algunos de estos poemas a expresar genuina pasión, sinceridad, intensidad y profundidad de sentimientos" [48].

Tratemos de ver, en un examen directo de los sonetos, hasta qué punto tienen razón Santayana o sus detractores. Al igual que los de la primera parte, se reparten en grupos de poemas, unidos por una similitud de tono emocional, y su progresión, su sistemática colocación en la secuencia, ha sido cuidadosamente pesada y medida por el autor.

Los sonetos XXI, XXII y XXIII nos presentan el encuentro del poeta con el amor. Es un encuentro tardío y que por eso le sorprende más, aunque una determinada primavera trajese, entre sus miles de voces, la del mayor deseo del poeta.

[46] Concha Zardoya, *Cuadernos Americanos*. Est. cit.

[47] *Letters*, A. H. W. Abbot, 16 de enero de 1924.

[48] Kirkwood, *ob. cit.*

Su reacción es de esperanza, sí, pero de dolorida esperanza, por eso puede preguntarle al amor:

¿Por qué, si el mundo es tuyo, deseas mi dolor?

Y a renglón seguido hace la pregunta más angustiosa de aquellos para quien el amor llega tarde, cuando ya se habían acostumbrado a una vida sin grandes ilusiones, pero sin grandes sobresaltos:

¿Por qué alteras la calma que tan cara he pagado?

Y no es que el hombre Santayana no se crea capaz de amar con tanta intensidad como el que más. Sabe que, aunque él enmudezca, los pájaros cantarán igual que en otras primaveras, que todo seguirá igual, y, sin embargo, tiene la arrogancia de apostrofar a la amada, real o invisible, pero cierta, diciéndole:

¡qué gran amante pierdes si me pierdes a mí!.

En el soneto XXII el poeta va expresándonos en sucesivas enumeraciones cuál es el amor que le ha arrebatado y aprisionado al mismo tiempo. Es un canto resplandeciente del amor que mueve las esferas, que levanta, a través de las lágrimas de rocío, las rosas al sol indiferente, que inspira el concierto de los astros.

Luego, como tantas veces en Santayana, muchas tradiciones literarias y muchos impulsos se combinan. Así, cuando, en el último terceto, escribe de la mano "que gobernó a las horas y encadenó la tierra al carro de Febo", está tomando la idea del platonismo medieval, pero, al mismo tiempo, está basando su metáfora astronómica no en la ciencia de Ptolomeo, sino en la moderna y, como propina, con una referencia a la mitología griega.

En el soneto XXIII sigue tratando de cerciorarse de si su amor es verdadero. Se pregunta si es amor esa angustia

que, "dentro del pecho, le roe cual silente veneno hasta matarle". Y se dice: si ése es el cielo que cantan los poetas,

"cuán cerca del cielo está el infierno".

En su buceo interior se da cuenta de que no sólo no es amor, sino algo más triste, "hambre de amor". Y es por ese hambre de amar por lo que el alma ha perdido la paz y tiene que sufrir; el invierno le parece una eternidad, y otra eternidad la que le falta a él para recobrar su tranquilidad, para volver

"junto a los serafines, que arden y no codician".

Todas las circunstancias de esa intranquilidad se examinan detenidamente en el soneto siguiente (XXIV). La amada está con el poeta, son tan felices que las flores se alegran con sus besos, y, sin embargo, su corazón no se halla satisfecho. ¿Por qué? Porque aspira a un amor perfecto, amor que, por más que se besen y se acaricien, se le escapa. Y eso que la elección fue libre. ¿Qué es, entonces, lo que corroe todo? Tal vez lo que, con un endecasílabo insuperable, ha dicho otro poeta, el argentino Leopoldo Marechal:

"con el número dos nace la pena" [49].

Todo porque el espíritu del hombre es insconstante, y la juventud efímera. La evasión es una gran ventaja y una gran falta en el espíritu del hombre. De aquí vienen los contrastes con las cosas, y con las situaciones en que se encuentra; pero es, sobre todo, un intento de escapar a la muerte o a su peligro.

El de la muerte física, la guerra, le hace pensar en la

[49] LEOPOLDO MARECHAL, *Antología poética*. Ed. Emecé. Buenos Aires. Sobre este tema véase: J. ALONSO GAMO, *Tres poetas argentinos*. Ed. Cultura Hispánica. Madrid, 1951.

perduración de la vida que es el amor; el de la muerte espiritual, el pecado, en la alegría, consecuencia lógica de la pureza.

La vida se impone y las flores brotan entre las tumbas, indiferentes a la muerte de donde proceden; así es la juventud: un instante entre la vida y la muerte. Fugaz, como todo lo terreno, pero en cuyo breve tiempo es posible encontrar aposento a la felicidad, aunque sea dejando

"pesar ante nosotros y vanidad detrás".

Duele tanto ese amor, en el que se piensa aun en medio de las batallas, duele tanto esa liberación, que el poeta se pregunta, inmerso en el dolor, si es un pecado amar, y si por amar hay que hacer penitencia. Ante tal situación tiene un impulso de rebeldía, con arrebatos muy próximos al misticismo. Su verso:

"Vivir no habré vivido, pero muero bien solo",

hace pensar en el "vivo sin vivir en mí" y "muero porque no muero" de los místicos abulenses.

Ese grito, ese arrebato, dura sólo un momento; el fondo de estoica resignación que hay en Santayana se impone. Piensa que no es algo nuevo que le ocurre a él sólo, que la vida se compone de muchos años vacíos y algunos sufrimientos, y se resigna a seguir su suerte. Lo único que pide, ya que el júbilo, irrecuperable, ha quedado atrás, es que lo que le queda por vivir —por sufrir— sea poco, que la jornada sea breve.

Esta resignación, que se presenta al final del soneto XXVI, se hace más patente en el soneto inmediato, donde se muestra una mayor penetración en la naturaleza del amor y de la felicidad. Considera toda su angustia un sueño y ve la salvación en la oración. Oración que le está vedada por su alejamiento de Dios, por su caída. Sin embargo,

el católico que llevaba en lo más hondo del alma pide a los cielos que mitiguen su caída, permitiéndole oír de nuevo a su ángel de la guarda. Presume que, si puede oírle, su noche presentirá el júbilo del día y cantará un villancico tranquilo a su dolor.

Los tercetos que siguen son un anuncio del amor y, de una manera simbólica, de la redención por el camino más congenial al poeta, la mística redención por el amor, en la que cabe toda su resignada esperanza:

"aguarda corazón, vendrá la primavera".

Los dos primeros cuartetos del soneto XXVIII marcan una vuelta al eje de la filosofía de Santayana, al idealismo naturalista, puesto que, de las cosas más materiales, pueden surgir, para él, las cosas más espirituales. Pero, para ascender de los ojos de la amada hacia todo lo sublime, no halla mejor camino que seguir a Petrarca.

De él nos dice Santayana que "es musical, ingenioso, erudito y apasionado, pero débil. Su arte es mayor que su pensamiento. En las cualidades de su mente no hay nada verdaderamente distinguido. La trayectoria de su largo y desesperado amor le trae poca disciplina, poco consuelo" [50]. Sin embargo, cuando busca un pasaje de algún poeta para colocarlo cual piedra maestra en el arco de sus sonetos, no duda en ir a buscarlo en Petrarca. Santayana es más austero, menos sentimental, menos almibarado que el poeta del cancionero, pero en muchos pasajes de esta serie de sonetos se halla plenamente dentro de la tradición petrarquista. Los versos que, tomados en préstamo y traducidos, constituyen los tercetos de este soneto, corresponden al soneto XIII *In vita di madonna Laura*, y marcan el tránsito del amor físico al amor espiritual, primero, y al amor ideal, finalmente:

[50] G. SANTAYANA, *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 130.

Gracias a tí yo abarco la amplitud del amor
pues buscándote aspiro a la suma belleza
sin que nada me importen los carnales deseos" [51]

Ese amor a la suma belleza está muy cerca del amor divino y nos depara, en el soneto siguiente (XXIX), una de las más palmarias confesiones de fe de Santayana. No fe ciega, sino fe combatida, hecha de dudas que le confunden y de amor que le sostiene. Por eso puede decir, en uno de los tercetos más reveladores de toda la serie:

"Las antiguas creencias son mi pan cotidiano:
bendigo su esperanza y el que quieran salvarme,
y en mi ser más profundo creo lo que creían".

Esa fe es la que le da valor para enfrentarse con la muerte y acercarse sin temor "a las tumbas repletas". Antes fue Petrarca, ahora, en esta toma de posición, Santayana recuerda a Dante. Si no en las imágenes, en las ideas, lo mismo que en los cuartetos, había reminiscencias de Miguel Angel [52]. Y es que, detrás de todos estos elaborados sonetos, hay todo un mundo de cultura y erudición que, sin embargo, no les lastran, pues son, en primer término, la obra de un poeta, y sólo, muy en segundo término, la de un erudito.

Por ser obra de un poeta traducen expresiones de un sentimiento y no elucubraciones de una idea. Si no late debajo un corazón que ha vivido, no hay erudición suficiente para hacer decir al poeta con toda sencillez dirigiéndose a la amada:

"Di, ¿no es maravilloso que yo te quiera tanto?"

[51] *Soneto XXVIII*, apéndice II, pág. 310.

[52] Vid. *Tres poetas filósofos*. Las influencias de Dante sobre Santayana pueden apreciarse en muchos poemas en los que el platonismo petrarquizante deja paso, aun sin quererlo, a un pensamiento trascendente.

Qué importa si, después, el espectro de Lorenzo de Médicis aparece con su clásica "Com'è bella giovinezza...". Esta escapada dura sólo un instante. A Santayana no le basta un amor de los sentidos, quiere un amor más alto y se encuentra con Dante, no por imitación, sino por determinación. ¿Qué más podría haber dicho el florentino a Beatriz sino que fuese una diosa hasta que sus versos terminasen de contar a los demás mortales la historia de su amor?

Así llegamos a uno de los más analíticos poemas de esta serie. Su amor es amor de hermano, pero no por obligado parentesco, sino por elección; su amor es amor de amante, pero más clarividente; su amor es adoración, pero casi sobrenatural de tan ardiente y puro. Unicamente de este modo pueden compendiarse en su amor, en su forma más sublime y elevada, todos los amores.

En cambio, el soneto siguiente —el XXXII—, el único en que Santayana se refiere a una amada desdeñosa, parece ser una reminiscencia —tal vez a través del mismo Petrarca— de los antiguos trovadores. La imagen final del segundo cuarteto es familiar en la poesía provenzal, así como la sugerencia de que "las lenguas inquietas de los hombres" contribuyen a tenerlo alejado de su amada. Mas, Santayana maneja el tema con gran originalidad, y su observación

> "Si soy pobre, en la muerte qué rico y qué valiente
> parecerá mi espíritu de tanto amor que dio".

habría parecido a la mayoría de los trovadores una remota y trasnochada compensación para las penas del amor no correspondido.

Hay, sin embargo, un grito en este soneto: "Sé mía, mía en Dios", que le enlaza con el desgarrado grito con que comienza el soneto siguiente (XXXIII):

> "De desesperación se nutre todo amor
> perfecto".

Encontramos auténtica emoción y auténtico amor en este soneto. Amor que es más fuerte que el desdén de la amada, más fuerte que su belleza, más fuerte que su vida, y más fuerte que su misma muerte. Pues, aunque le aseguren que nunca más volverá a verla, ni en esta vida ni en la otra, todavía le quedará algo: de las flores que broten sobre su tumba, las violetas le llevarán dulzura.

"Y cada nueva rosa que sus cenizas nutran
restaurarán su amada belleza en sus sentidos".

¿Quién es esa amada a la que Santayana se refiere? Hasta ahora se ha hablado de una amada ideal, sin ninguna característica concreta que la determinase. A partir de ahora nos encontramos con cuatro sonetos que relatan más detalladamente las circunstancias fundamentales de su amor [53].

Y aunque Santayana, en su ya citada carta a H. W. Abbot, del 16 de enero de 1924, trata de ocultar cuidadosamente toda pista, o al menos de cerrar una concreta, diciéndole: "La dama de los sonetos, muy lejos de ser la que usted absurdamente menciona, es un mito, un símbolo; ciertamente representa a alguna persona, no siempre la misma y, generalmente, como una insinuación o sugestión tomadas de la realidad, más bien que de cualquier específica pasión" [54], hay que poner estos poemas en relación con un determinado pasaje del segundo tomo de su autobiografía "In the middle span" [55], y entonces se comprueba que no hay equívoco posible.

En aquel pasaje explica que no podía casarse a pesar de ciertas atracciones y de la incitación de sus amigos, porque un libre pensador católico en un país protestante se halla en una posición socialmente imposible; añade que no podía exigir que su mujer y sus hijos fuesen católicos, y no podía soportar que no lo fuesen.

[53] *Sonetos XXXIV a XXXVII*, apéndice II, pág. 322 y sigs.
[54] *Letter's*, pág. 208.
[55] G. SANTAYANA, *En la mitad del camino*, pág. 172.

Veamos ahora, a la luz de estas aclaraciones, el soneto XXXIV. Se abre con un cuarteto en el que el poeta comprueba que el destino quebró las barreras "crueles" que se oponían a su encuentro en la tierra; nos dice que su hambriento espíritu —recordemos el "hambre de amor" del soneto XX— se nutrió con la hermosura de su amada, y que en el amor "se acordaron todas las divergencias".

Constata también que los hados nativos conservan mucha fuerza. ¡Son tantas las cosas diversas!

> ¡Eramos tan distintos por nuestro nacimiento,
> por dones naturales, por paisaje terrestre,
> por lenguaje, por sangre, por fe y hasta por guerras! [56]

A pesar de ello, el poeta, en un principio, no pensaba en la separación terrena, ya que dice al iniciar el soneto XXXV:

> Es cierto que la tumba tendrá que separarnos
> porque quiero morir en los cerros de España...

Sin embargo, hay otra serie de cosas que les separan antes que la tumba, y el poeta las enumera con tristeza:

> ¡Ay!, nos ha separado tu belleza, y también
> tu juventud, y amigos, y cuantos te admiraban.

Para todo ello Santayana no encuentra otra explicación sino que todo estuviese dispuesto por la providencia para mostrar lo lejos

> "que puede ir por sí sola la fuerza del amor".

Luego ya, la amada se esfuma

[56] Clara alusión a la guerra hispano-yanqui de Cuba y Filipinas, guerra que el patriotismo de Santayana soportó con dolor y amargura, haciéndole reaccionar fuertemente en conversaciones, cartas y poemas. Prueba de ello el poema *Spain in America.*

"entre sombras de abetos y perfumes de pinos"

y no queda más que el ideal platónico:

las almas, ardiendo en un eterno
amor, irán unidas sin lazos de lujuria
y sin que vuelva nada del corazón a tierra.

No todo es ideal platónico. Precisamente en este grupo de sonetos se hallan los momentos más vividos de la poesía de Santayana. Sólo un enamorado auténtico, tímido más bien, es capaz de plantear la situación que plantea Santayana en su soneto XXXVI.

El poeta no se atreve a confesar su amor directamente a la amada y busca el subterfugio de la poesía. Escribe unos versos en los que pone toda su pasión, todo su sentimiento, esperando "que Dios haga el milagro" de que ella pueda comprender, de darse cuenta de que sólo a ella, y para ella, los lee. Pero la amada, con toda intención, con coquetería, o con inconsciente despreocupación, solamente le responde:

"Me gustan esos versos, están muy bien escritos".

Ante esta reacción, el poeta, el enamorado, se anonada; piensa que, si hubiese caído de rodillas a sus pies, declarándole su amor, ella se habría alzado airada y desdeñosa rechazándole, produciéndole tan dolorosa herida que podría dejar su huella hasta en el mismo blanco seno de la amada displicente.

El soneto siguiente (XXXVIII) nos muestra nuevos aspectos de esta actitud del poeta: su amor silencioso, del que la amada nunca se dio cuenta porque leyó sus palabras con ojos ausentes. No es que por eso la crea cruel, pero le ha hecho el mismo daño que si fuese de intento, y lo único que pide es que, cuando Dios le cuente el amor que la tuvo, no le desprecie. Y, si la vida ha podido separarlos, piensa que acaso en el más allá las cosas sean más sencillas. Todos

estos estados de espíritu, reales y ciertos, son más comprensibles todavía si los relacionamos con los versos del soneto XXXIV, que dicen:

"¡Ay!, nos ha separado tu belleza, y también
tu juventud, y amigos, y cuantos te admiraban".

Los cuales apuntan con toda certeza a una mujer auténtica, a la que la corte de admiradores ha infatuado tanto que ha podido pasar al lado del amor de Santayana sin enterarse, o, lo que podía ser bien posible, haciéndose la distraída por presuntuosa vanidad.

No importa que el poeta la crea sencilla y bondadosa, ni que nos diga que no fue cruel, y eche la culpa de su separación a las casualidades de la vida. Bajo todo ello se oculta una historia cierta, y todas las dificultades que se opusieron a la realización del amor de Santayana pudieran muy bien tener su base verdadera en las diferencias que el poeta describe, sí, pero no como pura teoría, sino como escollos que encontraron en la amada real una intransigencia puritana incapaz de superarse.

Con este soneto terminan aquellos que podríamos considerar realmente autobiográficos y volvemos al amor ideal o idealizado, en el cual Santayana sigue de nuevo las huellas, confundidas y alternadas, de su catolicismo y su platonismo. Así nos encontramos con que, el soneto XXXVIII, lo mismo puede ser un soneto platonizante, en que el amante colma a su amada de perfecciones (hasta llegar a compararla con lo que para el católico es la belleza inmaculada: la Virgen María), que un poema católico en el fondo, aunque platónico en la forma, inspirado en algún cuadro de la Anunciación; no olvidemos cuánto, según diferentes testimonios, le gustaban los cuadros religiosos, los cuales pendían de las paredes de sus habitaciones. De todos modos, no puede negarse lo arraigado de los sentimientos religiosos en un poeta que es capaz de escribir:

Y mientras la contemplo en su reclinatorio,
un arcángel Gabriel en mi pecho susurra
con aliento inaudible: "Llena eres de gracia".

Esos sentimientos católicos vuelven a manifestarse con todas sus implicaciones en el soneto XXXIX. Si cree que una de las cosas que puede preguntarse el mundo es por la clase de amor místico que es el suyo, en el segundo cuarteto, que, por cierto, se inicia con una de las más felices expresiones poéticas de Santayana:

"si muere todo amor que de un beso pende",

se enfrentan la caducidad de la vida terrenal con la perdurabilidad de la vida eterna, y el poeta nos habla del paso a esta última mediante la resurrección. Pero donde el soneto cobra más fuerza religiosa es en el segundo terceto. El primero nos repite una imagen que pasa de los trovadores a los poetas del "dolce stil nuovo" y que cobra en Dante toda su fuerza. Pues bien, Santayana la recoge con la misma simbología dantesca; su amada, como Beatriz, puede alzarse al paraíso, con un beso tan puro, que es...

casi cual si besara ese pan consagrado
en el que yace el alma enterrada de Cristo.

No, no puede arrancarse ese fondo insobornable de catolicismo, que resurge en él apenas quiere dar un contenido elevado, o profundo, a su poesía. Pero Santayana está abierto a todos los caminos de la tradición. La primera vez que leí el soneto XL,

"Si el día que la historia de mi amor envejezca...".

me vino inmediatamente a la memoria el célebre soneto de Pierre de Ronsard: "Quand vous serez bien vieille, au soir,

à la chandelle..." [57]. Tiene, como éste, una iniciación lenta, de enunciación del futuro, para situar el presente en el pasado, y continúa todo él en un ritmo sostenido, en un elevado clima de evocación, que culmina en el mayor deseo de un poeta amante: que sus rimas no sean falseadas por nada a fin de que se conserve eternamente su recuerdo y de que

"todos puedan verla cual él la vio".

Lo desea tan intensamente porque no hay retrato de pintor capaz de reflejar la belleza de su amada. Esta se refleja mucho mejor en el alma del poeta, pero tampoco es bastante. Y ante la posibilidad de que en sus propios versos quede para los demás una imagen imperfecta, se resigna a que todos puedan decir: "Sus ojos pedían un mejor poeta". Este soneto —el XLI— es algo retórico. Y aún más retórico es el soneto XLII, que mejora algo en los tercetos, pero que no alcanza una gran altura. Algo parecido ocurre con el soneto XLIII. Es correcto de forma, lleno de doctrina platónica, sapiente en su andadura, pero le falta esa fuerza de iluminación que refulge de vez en cuando en los poemas de Santayana, o esa hondura de pensamiento que, concentrada en el molde del soneto, produce esas pequeñas y perfectas descripciones en las que no falta ni sobra una sola palabra.

Petrarquista y enumerativo es el soneto XLIV. Pero qué diferencia de contenido poético, qué superioridad de eficacia descriptiva, qué autenticidad en las imágenes, y qué aumento progresivo de la intensidad poemática, hasta concluir con un verso petrarquista, sí, pero de los más bellos que ha escrito Santayana, y de los más cargados de pensamiento en su descuidada sencillez:

"la prueba de que hay cielo está en tu perfección".

El XLV nos presenta nuevamente enlazados en un soneto el platonismo y el catolicismo de Santayana. Y, como

[57] Cito por la edición de "La Pléyade".

en casi todas las ocasiones anteriores, los platonizantes son los cuartetos, con sus invocaciones a la amada y su conformidad de amar sin ser amado, dada la gran altura a que su amada, o si queremos el ideal, se encuentran. Tan altos, que la imagen de la amada puede ser una imagen digna de adoración religiosa. El poeta sería muy capaz —lo mismo que el peregrino al ver un Santo Cristo tallado en un madero en medio del campo se aparta de su ruta para musitar un *Ave María* en soledad— de detenerse a orar, y en los cruceros que alzan sus pensamientos postrarse ante la imagen de la amada, y decir: "Dios es bueno".

Sería un error no ver esta aproximación de Santayana a los momentos más intensos de un catolicismo operante como una prueba bien palpable de que, por debajo de las frías elucubraciones de su inteligencia, las viejas creencias seguían alentando entre los pliegues más recónditos de su alma, dándole el punto de apoyo necesario para sus imágenes más auténticas y sus más hondas introspecciones. La poesía del dogma cristiano, de que nos habla en uno de los ensayos recogidos en sus *Interpretaciones* [58], alientan en él los momentos más felices de su creación. El filósofo pudo haberse apartado de la práctica de la religión, ser un católico librepensador; el poeta, no. Y si quitásemos de la poesía de Santayana cuanto está escrito, no con tinta, sino con la sangre del creyente, la habíamos privado de sus más altos y genuinos logros.

Continúan la secuencia una serie de poemas que podríamos llamar de recapitulación. El primero de ellos (XLVI), de clara influencia virgiliniana, se inicia con una andadura de entrañable meditación:

> Mientras vigilo atento la cosecha del año
> y almaceno las mieses de la trilla del tiempo,
> ¿qué beneficios logro del dolor olvidado?,
> ¿qué consuelo en el alma que alegre mis inviernos?

[58] *Interpretations... La poesía del dogma religioso.* Ed. Harper and Brothers, pág. 76.

Él mismo se contesta en el segundo cuarteto:

> Cosecho la certeza real de que tú existes
> y la mies que recojo es saber que te adoro.

Lo demás es "paja al viento". Y al poeta le queda una belleza que —apenas vislumbrada— es, sin embargo, suficiente para enriquecerlo y ser la arraigada verdad en la que se sustenta.

Un paso más, en este cierre de secuencia, lo da el soneto XLVII. Ya no importa que la amada no tenga nombre, ni forma, ni que sea incomunicable; lo importante es que esa amada es la sombra de Dios, único ser que es perfecto en sí, y que es capaz de darse, de entregarse: ya sabemos que la entrega de Dios ha sido la redención.

El cierre del soneto es uno de los más bellos dísticos salidos de la pluma de Santayana:

> "Yo, con firme constancia, por más que un inconstante
> en amores me sé, te amo tan sólo a ti".

En el XLVIII toma como ejemplo el mito de Cástor y Polux, con sus trasmutaciones, para darnos una prueba más de la bondad de su amada, que habría sido capaz de bajar del paraíso para reconfortarle. Y si no llega a ser necesario es sólo por la bondad divina. Esa bondad divina es la que hace que todo haya llegado a su cumplimiento:

> Tras las tristes vigilias, luz del sol en el alma,
> tras los interminables ayunos alimento...,

y revela la dicha de una paz encontrada después de una larga lucha. Esta satisfacción es más apreciada porque sigue a un período de desesperación. Y, una vez lograda, nada importa que venga el caos y destruya el entero universo. El poeta ha encontrado su salvación: ¡ya ha visto lo mejor!

¿Qué es lo mejor? Nos lo confirma Santayana con una de esas variaciones, que ya otras veces ha empleado, y que se

asemeja a las variantes musicales sobre un motivo dado. En el soneto anterior se hablaba del caos como destructor del entero universo. En éste vemos que todavía hay algo que se salvaría del caos. Por eso, insiste el poeta, con el motivo del caos en tono menor:

> Aunque muerte absoluta sepulte mi esperanza
> y con polvo la boca de mi deseo amordace,
> aunque no torne el alba ni *Gloria Deo* canten
> al abrirse los cielos los coros celestiales.

pero, aun entonces, queda algo capaz de pervivir y hacer supervivir: el amor.

> "Tu amor me alumbrará y no marcharé a tientas".

dice Santayana, y añade con insuperable belleza, recogiendo en un solo verso el sentido total de la secuencia,

> "un amor es bastante para una eternidad".

El ermitaño del Carmelo y otros poemas

El año 1901 Santayana publica el último libro de poesías de su primera época *A hermit of Carmel, and other poems* [59]. Este libro, casi contemporáneo de las *Interpretaciones de poesía y religión*, está dividido en tres grupos bien diferenciados:

1) Dos relatos dramáticos: *Un ermitaño del Carmelo* y *Retorno del caballero*.

2) Un grupo de dieciocho poemas líricos y elegiacos, entre ellos nueve sonetos.

3) Otro grupo, que comprende cinco traducciones y diez poemas varios.

[59] Edición T. Fisher Unwin, 1907.

De entre todos ellos nos inclinamos a colocar en cabeza los poemas líricos y elegiacos, aunque los poemas dramáticos no sean despreciables. Manifiestan éstos una aptitud que no dejaban suponer los poemas precedentes y, sobre todo, completan la idea que podemos hacernos de las fuentes y de las afinidades de la poesía de Santayana. Por el tema, por la época y el cuadro que evocan, así como por su tono —extraordinariamente justo y elevado en la expresión de los sentimientos manifestados—, se enlazan con la tradición del cristianismo medieval, cándido, piadoso y ferviente; cristianismo de peregrinos y de caballeros, cuya atracción, avivada posiblemente por el contraste con la sequedad de los puritanos, sobrevive en Santayana a la desilusión religiosa. Desde este punto de vista ambos poemas dramáticos son obras maestras de introspección sentimental. Pero la escasez de acción, la lentitud del movimiento y la prodigalidad de los discursos apagan los valores propiamente poéticos.

En los poemas líricos y elegiacos "resuenan de nuevo —a juicio de J. Durón— las notas más personales de la poesía esencialmente meditativa de Santayana" [60]. Son tan reflexivos como lo eran los de 1894 y 1896, pero al mismo tiempo más dominados, más objetivos. En ellos la contemplación de determinados lugares, por ejemplo, el páramo castellano, una pradera inglesa, la capilla de un colegio, expanden la inspiración del lirismo interior.

Son meditaciones de un espíritu más lúcido, en el cual los soliloquios sobre el mundo, y el propio autoconocimiento, han dado sus maduros frutos al amparo de una prudente sabiduría que ha encontrado su camino.

No puede decirse que los elementos de esta sabiduría sean nuevos: conocemos ya los motivos, les hemos visto irse forjando desde un principio. La duda punzante, la nostalgia por la pérdida de la primitiva inocencia, la vanidad del esfuerzo humano, lo poético de una fe cándida e inocente, el poder

[60] Jacques Durón, *ob. cit.*, pág. 94.

del arte, la complacencia en rescatar del olvido los momentos felices. es cuanto hallamos aquí. Y todo ello orquestado con una riqueza de imágenes en las que reminiscencias cristianas se entrelazan con símbolos de fábulas y con recuerdos históricos.

Lo que sucede es que ahora todos estos motivos han encontrado, en la proporcionada integración de unos con otros, su lugar propio. Se nos presentan, no como aciertos momentáneos de la inspiración poética, sino como aclaraciones certeras de un pensamiento que ha llegado a tener conciencia de su verdad esencial; verdad esencial en la que el platonismo todavía deja oír su voz, y nos ofrece una rica cosecha de versos que celebran las dimensiones ideales de la naturaleza. Como, por ejemplo, esta cuarteta de *Premonición:*

> Una luz escondida alumbra cuanto vemos
> y si un desconocido amor encanta nuestra
> soledad, bien sabemos que de lo hondo del ser
> se exhala un infinito y más perfecto bien.

Pero, en general, el acento de estos poemas no es ya el de los versos de amor. Incluso en los dos sonetos, colocados bajo el catuliano lema de "Odi et Amo", hay un alejamiento del platonismo y un acercamiento al cristianismo, con un resurgir de la esperanza que se impone al dolor, a las ruinas y a la pena insondable, hasta iluminar el cielo, hasta hacer que esa esperanza sobreviva a la muerta belleza. Todo porque el amor, el loco amor, el insensato amor, no llega a cansarse nunca de alimentar el fuego que quema sus entrañas.

Todo el segundo soneto es como una compleja variación musical que, en diversos tonos, amplía y profundiza la pregunta con que acaba el primero. En la segunda serie de sonetos, preguntas y respuestas estaban mucho más dentro de la tradición platónica.

Aquí, por el contrario, afloran de nuevo los más hondos y soterrados temas del catolicismo infantil de Santayana con

todo un vocabulario de religiosa inmediatez, con ideogramas contrapuestos a lo largo del poema: cruz, infiel, sobrenatural, ángel, demonio, plegaria, pecado, adoración, blasfemia, para diluirse y sublimarse en los dos últimos versos del poema con la contraposición final entre dos accidentes del amor sensible y su pretendida esencia sobrenatural [61].

Extraña dulcedumbre que encierras amargura,
¿qué eres?, ¿un veneno?, ¿tal vez un sacramento?

La aspiración al sumo y perfecto bien está como renovada en el cuadro de la condición natural del alma que es, ante todo, el alma de un determinado cuerpo, y —más exactamente— el cuerpo mismo en su perfección y actuación.

De entre los poemas de este libro uno de los más alusivamente bellos es *Premonición,* un poema que puede impulsar al alma en busca de un acorde perfecto con el mundo en torno. Hay en él resignación y entrega, ilusión y ternura. Y ese bien, que se exhala desde lo hondo del ser, concede cierta paz, algo que flota en el ambiente y que captamos: el significado de la naturaleza. Como puede verse en los versos siguientes:

Por más que el corazón se vista con su pena
y no esté tan contento cual la desnuda estrella,
el pensar en la paz cierta paz nos concede.

Esa paz el poeta la ha buscado en su soledad, en su propio yo interior. El solipsismo, el alejamiento, el creer que el mundo es un sueño, es una de las más entrañables posiciones de Santayana. Pero, desde esta posición de alejamiento, siempre vuelve el platónico interés del poeta a situarle en el mundo, a hacerle dar en lo más hondo del ser su humana medida:

pues ¿por quién, sino el alma, le han de dar
tanto dolor las cosas?

[61] *Odi et Amo,* apéndice II, pág. 418.

Esta humanísima actitud de Santayana era la que le acercaba a Dios. Pero frente a él se alza siempre el fantasma de la duda. Y por más que quiera esconderla para defender el tesoro de su tiempo humano, de su alma libre del error, no encuentra la salvación. Aunque sabe que su alma intuye sueños que no puede precisar, sabe también que es parte de ello

> "sentir de amor y pena la punzada
> y dudar, dudar siempre".

La duda le hace volver la espalda al mundo; pero, al hacerlo, aun sin querer, se adentra por los mismos senderos seguidos por los esquivos estetas de su tiempo. Bien es verdad que Santayana llega a la belleza directamente desde un idealismo platónico fundado en un naturalismo de raíz ontológica, mientras los estetas lo hacen a través de un neoplatonismo apoyado en el romanticismo. Sólo que esta divergencia se difumina, porque, tanto Santayana como los esteticistas fin de siglo, se reclaman al Renacimiento italiano. Si se piensa en el intermediario último, Shelley, se aprecia que, mientras para los estetas fue, más que un gusto literario, una religión, una idolatría, Santayana le juzga con severidad. Y si se rinde a la sutil belleza, dándonos en la primera de sus odas, y sobre todo en *Sybaris,* sus más típicos poemas "fin de siglo" —con paganismo oriental, con rebuscada dicción e imaginación—, tales estados de ánimo no pueden prolongarse. Hay que enfrentarse con la vida, incluso en sus más bajos aspectos. La pena y la humanidad son inseparables, y el hombre no puede sino aceptar la recompensa que el sufrimiento lleva consigo: un mayor conocimiento y comprensión, una mayor simpatía humana.

En poemas como *En los prados de Granchester* o en *Medianoche,* que pueden ser comparados con uno de los más tardíos soliloquios, *A las puertas del cielo,* se encuentra una profunda apreciación de la tragedia humana, tragedia que va indisolublemente unida a la esencia misma de la existen-

cia. En ellos late, subyacente, el sentimiento. De ambos el más maduro, el más construido, el más encantador, es su intrincada composición es *En los prados de Granchester:*

Muy tarde pides tú que escape de la tierra
ignorando lo erróneo
para hilar el sutil hilo de mi canción.
Sobre un ala, no cansada todavía,
elevarse, remontarse y cantar,
sin saber de la muerte ni del nacimiento
ni de las infelices cosas humanas.
Vivir entre los campos y las nubes,
junto al sauce del río y la espadaña rumorosa,
sea tu dulce privilegio
permitido también a tus felices dueños.
Mi valle natal cercan montañas aún más altas
bajo cielos estrellados y orgullosos
y música aún más triste en mi alma resuena.

Medianoche, en cambio, tiene algunos trozos de mayor fuerza y vigor:

Dí, ¿por qué los reptiles anhelan tener alas
y el sediento desierto ansia tener hambre?
Inmortal es el alma que canta y que lamenta
el pesar que le causa su mortal nacimiento.

Así se desvanece en la desilusión, de la que esta vez Santayana parece dar exacta medida, toda inmortalidad, salvo aquella, puramente ideal, que por el amor, por el arte y por la belleza, encanta el incansable tormento del alma:

¡Oh, tú, cruel belleza de la inhóspita tierra!
¡Oh, vosotros, callados aguijones de amor!

Al lanzar esta queja, de tonos tan hondos, tan conmovedores, parece como si Santayana quisiera triunfar de esa decepción íntima, siempre presente.

El idealismo no desaparecerá, quedará incorporado al principio de sabiduría que la filosofía de *La vida de la ra-*

zón va a definir y profundizar; pero no representará más que la verdad moral y estética del alma, el aspecto bajo el que el naturalismo pesimista de la concepción del mundo se manifiesta. Así en *Futilidad:*

¿No sabes decir nada, ciega naturaleza
que a tus hijos anime en sus horas de llanto?

Y otra vez, en este poema, como en tantos otros, más fuerte que él mismo, aflora su eterno conflicto con el catolicismo. Es la lucha de un corazón católico con una mente que se ha alejado de él:

¡Oh, madre!, poco puede un alma no cristiana
lograr en batisterios de nuestro antiguo amor.
Sin un significado: ¿qué añade la visión
cuando las maravillas de los cielos distantes
empujan las pasiones de las que son reflejo?
Si el pecho desfallece, las estrellas también.

Son frecuentes en Santayana estos desfallecimientos, a los que quiere incorporar el entero universo; pero también es verdad que, por cima de su naturalismo, resurge siempre el arraigado catolicismo de su niñez.

La prueba más palmaria la tenemos en uno de sus mejores poemas líricos: *La capilla del King's College de Oxford.*

La meditación en la capilla del colegio de Oxford, mientras profesores y alumnos asisten al servicio religioso, le hace evocar, en rápida sucesión, la historia de aquella capilla: una capilla gótica, elevada a Dios en tiempos de la católica Inglaterra y ahora despojada de imágenes y crucifijos, y de la cual —y eso es lo peor— se ha ausentado la Virgen. Bajo nervaduras crujientes y vidrieras que destellan, los únicos que han conservado una fe más firme que la humana son cuatro centinelas de piedra.

Y aquí viene el momento en que Santayana recorre el camino de Jorge Manrique en las *Coplas a la muerte de su*

padre. Ante el paso del tiempo ya no hay "ora pro nobis", ya no se dicen "requiescat" por los reyes muertos, no hay incienso ni lámparas votivas; entre tantas personas sólo uno recuerda el lenguaje de la Santa Madre Iglesia, uno, Santayana, y es extranjero.

Uno que ha aprendido a rezar en la románica iglesia abulense de San Vicente; que ha vivido la angustia del gótico retablo de Berruguete; que ha admirado al polígrafo más fecundo de todos los tiempos, *El Tostado*, en su estatua de Vázquez de la Zarza; que se ha enternecido, en sus frecuentes visitas a Santo Tomás, ante la filigrana alabastrina que guarda el cuerpo del príncipe que murió de amor —el desventurado hijo de los Reyes Católicos, cuyo prematuro fin cambió la historia de España—; uno que, en un momento crucial, en la gótica capilla de la Salamanca inglesa, resume toda su vida pasada y toda la vida de esa capilla.

La poética relación del tiempo que fue se nos da con los mismos contrastes manriqueños: hay velas que alumbran los sitiales, coristas que cantan, "y tan sólo el altar, como el alma, está a oscuras". Por eso, aunque flotan viejas voces a través de los arcos, el poeta duda de que haya alguien que sienta la profunda razón de aquellas canciones, de que haya uno solo de los orantes que le rodean que reconozcan su antiguo y hondo significado. Que para él está bien claro. En la hora del crepúsculo que avanza va releyendo en las vidrieras, como en un viejo códice miniado, toda la historia de la humanidad y del pueblo elegido, desde el Edén al Gólgota, con su intermedio de Babeles, Babilonias, Nínives, reyes y profetas, pasando por la dulce descendiente de David, la Virgen María, y el amado discípulo Juan. Pero entre tantos como contemplan el signo de la cruz pocos leen su dura lección en voz alta.

El altar, donde en lejanos días el Señor tuvo su tabernáculo, ahora es vacía tumba; sin que haya un ángel que la guarde, ni una angustiada Magdalena que vaya en su busca.

El Señor no está allí. Los que, a ceremonia concluida, salen de la capilla son solamente sombras en la noche sagrada.

Por eso Santayana, entre los amplios prados, aunque respire el vigor del viento refrescante, aunque "con el vellocino de las nubes viajeras mantenga una más dulce adoración errante, no puede olvidar que es un exilado:

> Exilado no sólo del páramo ventoso
> donde alza el Guadarrama sus crestas berroqueñas,
> si no también del reino celestial, de la meta
> segura de esperanza, de todo lo mejor.

"Video meliore et proboque, deteriora sequio", decía, y seguía, el poeta latino. Santayana nos dice que, al igual que él, ha seguido lo peor, y así los gentiles jóvenes errantes, por más que lleven a cualquier parte del mundo

> el perfecto arrebato de su musa ateniense
> y el patente trabajo de sus brazos romanos.

no llevarán sino muy poco del espíritu de aquellas históricas paredes, a cuya sombra pasan toda su educación. No, ninguno recuerda —siquiera de pasada— ni a la Virgen María ni a San Nicolás. Por eso, pide al rey constructor que no mire más allá de sus torres, que no recuerde su única obra imperecedera, porque

> el mundo al que ella nutre devora su regalo,
> cual devoró su mano, su mano destronada.

La mano del príncipe don Juan en Avila no es mano destronada, es mano de príncipe que no llegó a reinar, que no creó en piedra ninguna obra imperecedera, que dio vida solamente a un encendido amor, un amor terrenal que se acrecienta y se sublima en la ciudad de los místicos y de los santos, en ese Avila de Santa Teresa que, en la denominación vulgar es Avila de los Caballeros, y cuyo caballero más destacado, entre Guzmanes y Valderrábanos, fue el príncipe don

Juan, cuyo sepulcro yace en el ventoso páramo sobre el que alza el Guadarrama sus crestas berroqueñas.

No hay lugar más sublime ni más entrañable para Santayana que la pequeña ciudad de Avila, fronteriza contra el moro en los siglos X, XI y XII. Tan fronteriza que el ábside de su catedral es un cubo más de las potentes murallas que la cercan. A Avila, y no a Madrid, se siente ligado Santayana; sobre Avila, su patria de elección, y no sobre Madrid, donde nació, o sobre Boston, donde pasó sus años de juventud y madurez, ha escrito su único poema dedicado a una ciudad. El niño, que la dejó a los nueve; que, envenenado por ella, volvió y volvió ininterrumpidamente hasta los setenta; cuando, viejo ya para viajar, siente que no puede volver, se la reconstruye imaginativamente en el Celio, en la soledad de un jardín y un convento, junto al silencio austero y desnudo de la arquitectura de San Estefano Rotondo. Y nos brinda su recuerdo en un poema inolvidable.

De uno de sus viajes juveniles data la composición del poema que se abre con una de las más preciosas y exactas descripciones que de cualquier ciudad hayan podido hacerse en ocho versos:

De nuevo, etc....

Cómo le duele ya, al joven que era Santayana entonces, haber perdido la ingenuidad y la fe del niño de nueve años que corría por sus estrechas, empinadas e irregulares calles:

Aquí yacen los tristes trofeos de mi alma;
muertos que ya cumplieron mucho antes mi destino.

Se da en este poema, como en bastantes otros de Santayana, como en *Cabo Cod,* por ejemplo, una técnica de superposición de dos planos: uno, físico, descriptivo, al que va haciendo de contrapunto una idea, una sugerencia, una consideración de hondo sentido espiritual; de triste y desengañado sentido espiritual, si queremos; pero en el que cabe, no sólo

recoger gimiendo una herencia dolorosa, bajo las sonrientes e inhumanas estrellas, sino que haya aún algo que sonría a los propios pesares y que calme las inquietudes.

Nada más sedante que un batir de campanas en el transparente aire castellano, que lleva su bendición a todos los fieles, lo mismo al asceta que reza que a la mística monja que sueña con el Señor, y que sirve igual de bálsamo para restañar la herida de un trabajo cansado que la de un pecado aturdido.

Entre su trabajo filosófico, cansado a veces, y su aturdido alejamiento de la fe, Santayana vuelve a hacerse mil preguntas. Al no poder contestárselas prefiere no hacer alto, prefiere ser romero y dejarse atrás, entre las piedras de Avila, entre las ruinas del pasado, sus preguntas agobiantes. Del tumulto de fuera a las ruinas de dentro, del tumulto del mundo a este silencio transparente, que hace surgir de nuevo ante sus ojos los restos del pasado, Santayana hará la diáspora de su vida.

Al pie de las murallas torreadas, junto a esos veinte templos incrustados en una corona de granito, irá el poeta tratando de edificar su casa para la eternidad, esa casa que se verá habitada solamente

> cuando Dios se despierte y reúna en un todo
> la luz de sus amores y la luz de sus dias.

POEMAS LARGOS

Santayana ha intentado escribir también poemas largos en los cuales, como tantas otras veces en sus más breves poemas, se van viendo reflejadas las grandes corrientes de pensamiento tradicional que han ido moldeando sus concepciones filosóficas.

En *Lucifer,* especialmente, se enfrentan unas con otras, con aguda interpretación. Santayana desarrolla en el poema

una filosofía moral, basada en el naturalismo, que culmina en la reiteración de la ley cristiana. Pero con recuerdos de Sófocles y Esquilo, porque en este poema la mitología griega está viva y presente. Además, los pasajes más dignos de recordar son breves máximas filosóficas, como las que se encuentran con gran frecuencia en las obras de Esquilo [62].

Ahora bien, el verdadero antecesor del *Lucifer*, de Santayana, es el *Prometeo*, de Shelley, al que se asemeja en valor, en majestad y en firme oposición a la fuerza del omnipotente. Lucifer considera a Dios responsable de la tragedia de la humanidad y de la injusticia y por eso le rechaza.

Si queremos dar una definición aproximada de *Lucifer* lo debemos considerar una tragedia teológica, con sus cinco actos en pentámetro heroico, a la manera de Shakespeare. Pero no debemos olvidar que, cuando Santayana lo escribió, había hecho ya su composición de lugar sobre el conflicto entre lo real y lo ideal, había encontrado, al menos para sí mismo, una satisfactoria relación, entre el racionalismo y el naturalismo, por una parte, y la tradición y la ortodoxia, por otra.

El poema es, en cierto sentido, un testimonio de la filosofía de *La vida de la razón*. La síntesis de la idea de Santayana es que la vida debe ser aceptada en toda su mutabilidad, así como en toda su capacidad para sufrir. Pero los valores serán más claros si la criatura humana se somete a los impulsos del amor, ya que la verdad debe estar atemperada por el amor y el amor debe basarse en la verdad. En cuanto a la juventud, la alegría y la belleza, deben, dentro de los inexorables límites de la realidad, alimentarse con la lograda comprensión del amor. Es el único camino que puede llevar a la armonía de los ideales en litigio.

La teoría no llega a fondo de una manera explícita, y lo debemos atribuir a que Santayana todavía no ha tejido las mallas de sus pensamientos tan consistentemente como lo ha-

[62] *Lucifer: A Theological Tragedy*. Chicago and New York. Herbert S. Stone and Co., 1899.

ría más tarde. En *Lucifer* aún no ha llegado a sentir completamente la disolutiva influencia del platonismo. De todos modos, está fuera de discusión que se trata de un bello y significativo poema dramático. Hay en él una gran humanidad, una fuerza penetrante y profunda, envuelta en una gran belleza de forma y expresión, que lo convierten en una obra valiosa, sorprendente, y de una gran originalidad, a pesar de su carencia de cualidades para la acción. Es, como dice Kirwoord, "e truly stirring woork of the imagination".

Poco después de *Lucifer* publicó, en la revista *Harvard Monthly*, tres fragmentos dramáticos del mismo estilo. Uno de ellos trataba de Cástor y está centrado en el pesar que le producía el hecho de que, siendo él inmortal, se hallaba ligado a la tierra por el amor a Polux, su hermano, que era mortal. Tema que también ha tratado en uno de los sonetos [63].

El segundo es una animadísima invectiva de Elena de Troya contra su familia y su país. El tercero consistía en un coloquio filosófico de cuatro griegos: Platón, Aristipo, Antictonos y Antístenes [64].

Los dos primeros son de una belleza serena, casi plástica, pero no alcanzan una gran fuerza dramática. Ello se debe, fundamentalmente, a su brevedad, ya que los personajes no se hallan enfrentados a ningún obstáculo real que vencer. El tercero sirve, más que nada, para hacernos ver el interés de Santayana por la conversación imaginaria; en realidad, es una primera muestra de lo que luego serán sus magistrales diálogos en prosa reunidos en *Diálogos en el limbo* [65].

Los otros dos poemas largos que escribió Santayana sir-

[63] *The Dioscuri: Two Interludes*. The Harvard Monthly, v. 34, número 4, junio 1902, págs. 141-144.

[64] *The Two Idealisms*. A Dialogue in Limbo. The International Quarterly, v. 6, núm. 1, septiembre 1902, págs. 13-28. *The Flight of Helen: A Fragment*. The Harvard Monthly, v. 36, núm. 2, abril 1903, páginas 53-56.

[65] Ed. Charles Scribner's Sons. New York, 1926.

ven para presentar, con una vestidura literaria, temas y variaciones de su problemática filosófica. Así, en *El ermitaño del Carmelo*, cuyo argumento nos presenta reunidos por un azar, al que no hay que buscar verosimilitud, a un caballero cristiano del tiempo de las invasiones y un ermitaño que se halla espiando con austera penitencia al pie del Monte Carmelo una vida de pecado e ignominia [66].

En el diálogo que se entabla entre ellos, el ermitaño descubre que el caballero, un joven ingenuamente impaciente por mostrar su valor, es un hermano menor suyo al que había profesado gran cariño. Toda la trama consiste en la tentación de darse a conocer a su hermano, que el ermitaño experimenta, y en cómo termina por vencerla para dedicarse, lejos de los suyos, a una definitiva soledad. Este poema está muy lleno de las reminiscencias católicas de Santayana y, en realidad, le sirve de pretexto para hacer resaltar el contraste entre la villanía del pecado y la virtud de la expiación.

El poema *El regreso del caballero* [67], que Santayana publicó juntamente con *El ermitaño del Carmelo*, es, en realidad, una continuación, ya que Palmerín, el mismo caballero que encontró a su hermano ermitaño, es el que, a su vuelta de guerrear contra los infieles, lo protagoniza. El asunto, esquemáticamente expuesto, es el siguiente: "Palmerín ha prometido fidelidad a la bella y pura Flérida, habiendo partido al combate para merecer su amor. Durante su ausencia Flérida ha sido importunada por Ulrico, caballero desleal que, encargado de proteger su honor, no ha sido capaz de resistir el arrebato de los sentidos. Desde luego en vano, porque Flérida ha sido tan valiente como sabia, y Ulrico espía al presente su indignidad en un calabozo".

Palmerín, a su regreso, perdona generosamente al arrepentido Ulrico, cuyo amor, purificado por la prueba, le lleva-

[66] *Ob. cit.*

[67] *Ob. cit.*

rá en adelante a una vida de penitencia, como dice en un bello pasaje:

> Habiendo ahora en mi interior cambiado
> permitidme vivir anacoreta
> esperando la muerte. Y que yo sirva
> de símbolo viviente. Que mi mano
> señalando hacia el cielo me convierta
> en lámpara de amor; y que la llama
> del sacrificio de mi alma arda
> ante el altar; y que mi sangre sea
> aceite vivo que en su luz depure
> su fuego; y que se eleve transformado
> por la oración, ya fuera de este mundo.

El objeto de este poema, que termina con los esponsales de los amantes, es asimismo el pretexto para hacer resaltar el contraste entre el amor sensible y el amor platónico, contraste al que nos llevan, en diversa medida, los discursos de los tres personajes. Discursos a veces excesivamente largos, pero no carentes de belleza.

Otra de las razones por las que los poemas largos de Santayana tienen gran interés para el estudio de su poesía es que se encuentran en ellos casi todos sus experimentos métricos, desde el gracioso movimiento, característico de la canción inglesa, hasta el verso blanco. Lo que ocurre es que los efectos musicales del verso raras veces alcanzan a ser algo más que una simple medida bien pautada. Son lo suficientemente variados como para evitar cierta monotonía en el poema, pero no llegan a producir una vigorosa impresión de contrapunto musical. La razón de ser de ese "algo" que le falta al verso de Santayana, está menos en la carencia de melodía y de ritmo que en la ausencia de las caprichosas y mágicas imágenes que acompañan, en el verso inglés, a determinado tipo de poemas; por ejemplo, el *Phoenix and Turtle*, de Shakespeare, cuya forma imita Santayana en las canciones de los ángeles del acto IV del *Lucifer*.

Siendo extranjero, como era, y siendo el inglés para él un idioma aprendido, podía parecer hasta cierto punto lógico que emplease el verso blanco, y, sin embargo, lo emplea poquísimo: fundamentalmente en *Philosophers at court,* un fragmento de diálogo filosófico en el que las sutilezas de pensamiento se encuadran perfectamente en el verso blanco, que resulta suave y logrado, pero sin la distinción y originalidad de su verso rimado.

Yo no creo, en contra de lo que opina Howgate, que Santayana haya escrito tan poco verso blanco por su peculiar aptitud para la rima. Más bien estimo que escribe verso rimado porque su poética le inclina a ello. No olvidemos que, en *El sentido de la belleza,* defiende la rima como mucho más clásica en espíritu que el verso blanco, el cual carece del poder de sintetizar la frase hasta conseguir que lo inesperado parezca inevitable.

La mayor parte de la poesía de Santayana está escrita siguiendo las formas tradicionales. Como él dice, "al igual que los órdenes de la arquitectura griega", el soneto, el pareado y los cuartetos son mejores que cualquiera de las otras combinaciones métricas que se han ideado para realizar la misma función, y la innata libertad de los poetas para aventurarse en nuevas formas no llega a abolir la libertad de todos los humanos para adoptar las viejas. Santayana ha experimentado varias estrofas poco o nada usuales, hasta el punto de que uno queda sorprendido ante el número de composiciones diferentes que se encuentran en su obra. Claro está que muchas las abandonó después de un solo intento, pero, en todo caso, su existencia disipará la común creencia en la monotonía de la obra poética de Santayana.

Aunque ha seguido con mayor frecuencia las líneas tradicionales, también ha manejado otras formas con soltura y originalidad, y si su verso está siempre bien medido y bien rimado ello no quiere decir que sea un mero formalista. Sutiles inflexiones y adecuada musicalidad en sus poemas le con-

firman no sólo como concienzudo versificador, sino como poeta. Son los brindis y los poemas ocasionales, tan poco relevantes como poesía, los más interesantes en lo que concierne al empleo de variedades métricas que no se dan en el resto de su obra; tan sólo en ellos se encuentra la balada, el pareado heroico y un buen número de estancias de rico e intrincado esquema. Pero, por interesantes que sean estos experimentos, la maestría versificadora de Santayana se despliega de manera más convincente en sus formas habituales.

La famosa "cuarteta" o "estancia heroica" de Gray y Dryden es la favorita de Santayana para el poema medio y corto; así la vemos aparecer en *Avila, Premonición, En la capilla del colegio del rey, Ante una estatuta inacabada* y en alguno de sus últimos poemas. El movimiento solemne de las frases se adopta admirablemente a las especulaciones del pensador, dando lugar, en sus consagradas medidas, a determinadas estrofas de una gran belleza.

También la estrofa sáfica ha sido manejada por Santayana con gran acierto y eficacia. Recuérdense las magníficas odas II y III y el magnífico juego y engarce de palabras en las dos estrofas de la bellísima y brevísima oda IV. Era otra de las formas métricas que se adecuaban de manera perfecta al poetizar de Santayana y también la abandonó tras haber escrito la conocida serie de cinco.

Aparte de su inclinación, su conciencia crítica le hizo darse cuenta de que su más fino logro era el soneto. Forma que estima no sólo como poeta, sino como tratadista de poética, definiéndola, en *El sentido de la belleza,* como la más clásica de las formas poéticas modernas. Frente a los que superficialmente creen en la limitación del soneto, Santayana se ha dado cuenta de la gran variedad posible dentro de su unidad; de las infinitas combinaciones de melodía y significado, que tan complicado y diverso pueden hacer un soneto a pesar de la estrechez de sus límites.

Es verdad que en el soneto un hombre de letras puede

versificar con éxito, aun careciendo en absoluto del "dionisiaco arrebato". Pero en cada una de las ocasiones en que Santayana emplea el soneto parece que ha habido una razón especial para elegirlo con preferencia a otra forma más extensa. Reconocer esto es acaso el mayor cumplido que se le puede dirigir a un sonetista. Pero no es más que reconocer la verdad.

Todo el que estudie sus sonetos admirará el adecuado uso que Santayana ha hecho de la combinación de ritmo y rima para obtener un significado; tendrá que reconocer que merece un lugar entre sus mejores artífices de todos los tiempos. Y cuantos sean amantes de la poesía, aun con un superficial o nulo conocimiento de la métrica, admitirán su belleza y profundidad, y también que se da, en forma perfecta, el maridaje de arte y pensamiento.

Hasta el punto de que Jessie B. Rittenhouse los juzga "defectuosamente perfectos" y "tan acabados que se recibiría con gusto cualquier nota falsa, cualquier discordancia en la voz o en el corazón" [68]. Archibald Mac Leish considera a Santayana "demasiado perfecto como artista para alcanzar la perfección en poesía" [69].

P. B. Rice le reprocha el "fracaso de las divisiones lógicas e imaginativas" en el uso del soneto. A mi modo de ver, con poco conocimiento del soneto español, e incluso del soneto italiano, a cuyas directas fuentes se reclama varias veces Santayana [70]. La opinión contraria a P. B. Rice la sostiene Concha Zardoya cuando afirma que "un cuidadoso estudio de los sonetos de Santayana revela —lo que no es evidente a primera vista— un diestro uso del esquema de la rima, con el deliberado propósito de aclarar la idea con toda precisión". Como

[68] Jessie B. Rittenhouse, *ob. cit.*

[69] Archibald Mac Leish, *Santayana: The Poet* (Bookman, LXII, octubre 1925, págs. 187-189).

[70] Ph. B. Rice, *The Philosophy of Santayana*, págs. 265.

ejemplo pone el empleo por Santayana de la fórmula *cdc dcd* cuando expresa una serie de tres ideas que se relacionan entre sí, y la división del sexteto en dos tercetos para equilibrar dos ideas distintas aunque emparejadas [71]. La fórmula *cdc dcd* es muy corriente en los tercetos de la poesía italiana y española. Entonces, lo que seguramente ha querido decir Concha Zardoya es que Santayana, independientemente de la rima, emplea los tercetos como tres pareados en los que incluye tres ideas diversas.

Por lo demás Santayana se toma la única libertad que el soneto permite, y sobre un total de setenta y un sonetos hechos "al itálico modo" utiliza dieciséis combinaciones diferentes en la rima de los tercetos.

En todo caso, el soneto, dentro de la precisión y exactitud de su límites, es el tipo de poema ideal para un hombre de pensamiento conciso y dado a la expresión aforística. Es un verso a la medida de la inspiración de Santayana. Y el hecho de hacer dos series largas, sobre un único argumento cada una, sirve para crear una especie de sinfonía llena de variaciones sobre el tema, que le permiten perseguir la expresión sin tener que atender a la consecución de una forma de poema original, pudiendo volcar el acento original sobre el pensamiento. Esto, que para muchos pudiera ser un defecto, para mí es una de las principales virtudes de la poesía de Santayana. Otra es la sencillez y claridad de su dicción, el empleo de palabras usuales, lo que contrasta grandemente con la poesía de su época —que se enorgullecía de añadir nuevas y significativas palabras a su vocabulario—, pero evitará que el lenguaje de Santayana pase de moda. El que un poeta no busque nuevos e inesperados matices de significado no va en absoluto contra su calidad como tal, es más, el vocabulario de un poeta profundo y setencioso, a lo Antonio Machado, como es Santayana, hace conjeturar que tendrá una

[71] Concha Zardoya, *Est. cit.*

validez mucho más permanente que las surrealísticas expresiones de una serie de poetas posteriores.

Pretende tomarse a broma diciendo que su lenguaje es literario, que sus imágenes son sólo metáforas y que, a veces, cree parecerse a Don Quijote, cuando descubre que en sus aéreos vuelos no ha hecho otra cosa que estar sobre el suelo encaramado en un Pegaso de madera. Pero está muy equivocado si piensa que lo que ha dicho en verso lo podía haber dicho mejor en prosa. Hay poemas suyos que quedarán para siempre; la difícil sencillez vuelve a ser apreciada, y no está lejano el día en que Santayana recupere, también entre los lectores de habla inglesa, el puesto que le corresponde en el Parnaso.

Es sencillo, como son sencillos Lope de Vega y fray Luis de León, como son sencillos Machado y Unamuno, y escribe el soneto con la misma libertad con que lo han escrito los poetas españoles de todas las épocas. Y en el soneto, un poco la piedra de toque de nuestra poesía, ha dejado algunos textos que pasarán a las antologías inglesas y castellanas, y en ellas ocuparán el puesto privilegiado que al Santayana poeta le corresponde.

El testamento del poeta

Desde que el año 1923 apareció, simultáneamente, su selección de poesías en Estados Unidos e Inglaterra, Santayana sólo por casualidad publicó dos o tres poemas esporádicos. Sin embargo, al morir nos ha sorprendido con un libro póstumo, *The poets' testament* [72], en el que se recogen algunos poemas sueltos de las primeras épocas y cinco poemas que vienen a situarse entre el grupo de sus mejores; a la vez sir-

[72] Ed. Charles Scribner's Sons. New York, 1953.

ven de colofón a toda su obra, dándole, con esta determinación y presencia, un nuevo significado.

El hecho de que quien comenzó poeta pretenda acabar siéndolo, quiere decir que toda su obra, incluso la más rigurosamente filosófica, está tocada por el genio alado de su poesía. Es un reproche que le hacen y es uno de sus mayores méritos. Que gran número de críticos disfruten inmensamente al leer sus obras y luego le juzguen con severidad plantea una serie de interesantes problemas en torno a su filosofía y a lo que modernamente se entiende por filosofía. Que Santayana no sea un filósofo sistemático es un grave defecto para los sistemáticos profesores de filosofía; que Santayana sea un filósofo lleno de vivacidad y vaya engarzando perlas refulgentes a lo largo de sus escritos es una gran virtud para los lectores asistemáticos de filosofía.

Que Santayana, por su alusividad, se escape a sus clasificaciones, pone malhumorados a muchos de aquellos que escriben gruesos libros para demostrarnos que está equivocado y lleno de contradicciones. Que Santayana sea tan sutil, tan alado, que a cada momento incite al pensamiento a dispararse por cuenta propia en diversas direcciones, pone de buen humor a la gran mayoría de los últimos, quienes prefieren encontrar, sobre todo, la belleza.

A lo largo de toda su vida la obra de Santayana se hallará bajo el signo de la belleza; no sólo porque su primer libro sea *El sentido de la belleza,* sino porque el sentido de la belleza es la cualidad intrínseca del Santayana filósofo, crítico, novelista y poeta.

La belleza es su mundo y a la belleza reduce, en último término, las más complicadas categorías estéticas. La belleza que inspira los sonidos y silencios con los cuales construye su melodía. A esa belleza, a la diosa Urania, dedica sus últimos sonetos diciéndole:

"Tuya es toda la gloria de mi breve designio, tuyos mi ardor, mi arrojo y hasta mi mismo grito".

Porque en ellos la belleza está señera y dominante, divi-

na y divinizada, ¡oh Urania, diosa impar!, hasta el punto de que puedes "hacer surgir a los seres del polvo"... "y del pío corazón de un angustiado escéptico conseguir estos versos escritos por tu amor".

Al amor, a Eros, está dedicado el poema de este título. Poema conceptuoso y complicado, con traslados de sentido de unas a otras estrofas. Pero siempre, aun en estos poemas esporádicos, surgidos fuera de sus grandes épocas de creación poética, la garra de la inspiración surge en un verso suelto:

"mi alegría es segura; mi trabajo, apariencia",

o bien en alguna pequeña frase, en uno de esos breves y refulgentes aforismos que esmaltan su poesía:

amar casi es morir.

Para cerrarse con un dístico, de los más cargados de sentido de la poesía de Santayana, que sirve para aclararnos plenamente muchas de sus, aparentemente, inconexas, o poco comprensibles, actitudes:

Pocos saben que dentro de mi alma yo llevo
el Dios de que ellos hablan, y ni se han dado cuenta.

Porque, a la hora de la verdad, lo que cobra importancia no es el cuerpo, sino el alma; no es la carne, sino el espíritu. Y esta toma de posición, clara y terminante, que, en último término, destruye mucho de su naturalismo filosófico, se encuentra expresada con toda precisión en el poema *Espíritu*.

En dicho poema hay una ilusión, un intento, de volver a la alegría y la despreocupación de la juventud. La primavera no es sólo la estación del año, sino la primavera juvenil de la vida, los años de mocedad, durante los que se busca el aspecto optimista de todas las cosas, y se vive, con corazón ligero, la alegría del mundo. Latente yace en este poema el afán de eternidad, escondido bajo la retórica alusión a los

sofistas y al teológico planteamiento de dones y atributos. Pero su afán, el afán verdadero, es, dentro del cuerpo humano, ser puro espíritu, porque el filósofo, a lo largo de la vida, ha ido penetrando el hondo sentido de las cosas, y ahora, con toda conciencia, puede decirnos:

> Yo sé bien que, a diario, cuanto más me ajetreo
> entre ruinosas obras de los seres humanos
> me alejo de la carne y espíritu me torno.

Esta superioridad del espíritu sobre la belleza se da también en un poema que, aun siendo del 1895, Santayana no publicó en ninguna de sus colecciones anteriores, y que acompañado del *Himno de Viernes Santo* ha ocupado su puesto aquí, para orientarnos sobre la situación íntima y emocional de su conciencia.

En Arlés, en su museo provincial, cuando Santayana lo visita, sobre un busto de Antinoo, expresión grecorromana de la belleza, se halla un crucifijo. El contraste no puede ser tampoco más profundo y neto. De un lado, la belleza física en todo su esplendor; del otro, un Cristo crucificado, muerto por redimir a los pecadores, muerto por redimir al espíritu de la carne.

Ante la disyuntiva apostrofa a la belleza, representada por Antinoo, diciendo:

> ¡Oh, cruel perfección, todo el engaño es tuyo!

En cambio, del Hijo de María, cuyas lágrimas fueron tan ricas que humedecen ahora al dios que fue Antinoo —divinidad conseguida por el amor de un humano—, hace toda la apología, mejor que en un largo poema explicativo o en largas páginas de doctrina filosófica en un solo verso. Le basta con decirnos:

> ¿Por qué llorar a Cristo? El está entre nosotros.

Esta presencia es la que impregna el *Himno de Viernes*

Santo, un poema de unos años más tarde, en el que se nos muestra el tránsito del Señor, y vemos cómo Jesucristo consuela a la Virgen, su Madre, brindándole millones de hijos a cambio de su sangre. En justa correspondencia viene la resignada aceptación de la Virgen:

"Yo que amé sólo a uno, amaré ahora a todos
y en cuantos hombres viven veré a mi hijo muerto".

Quedan luego el *Testamento del poeta* y el *Epitafio.* Son poemas pensados, preparados para dejar a la posteridad una imagen propia, más o menos estudiada y más o menos acorde con su filosofía general, ante la cual, sin embargo, su ironía no se resiste a hacer la última pirueta:

Sólo dejó el sonido de unas cuantas palabras
cuyos ecos burlones resuenan vagamente.

No podemos pedir nosotros a las palabras más de cuanto él mismo les ha pedido. Nos limitaremos a invitar, a cuantos lean y gocen sus poesías, para que se adhieran a cuanto, para sí mismo, solicita en la invocación de su *Epitafio:*

Coged rosas silvestres y agitad los laureles
para revestir su gloria, no su falso renombre.

POETICA

EL CRITICO

En un determinado instante Santayana plantea su famoso dilema: ¿Buscan los poetas, en el fondo, una filosofía? ¿Su filosofía es, en última instancia, sólo poesía? [1]. Es el dilema de toda su vida, el que le hace preguntarse en el momento de iniciar su carrera docente: ¿Y de mí qué sería? ¿Era yo un profesional? ¿Serviría yo algún día para profesor de filosofía? Todo el mundo lo ponía en duda. Yo no sólo lo dudaba, sino que la idea me repelía. Lo que yo quería era seguir siendo estudiante, especialmente estudiante viajero. Me gustaba la especulación por sí misma, como me gustaba la poesía, no por consideraciones ni ansias mundanas, a menos que me equivocara, sino por su esplendor, como me gustaban el resplandor del mar y las estrellas. Y sabía que me gustaría vivir oscura y libremente en viejas ciudades, en países extraños, oyendo toda clase de maravillosas y raras opiniones [2].

Pese a tales deseos, Santayana fue profesor de filosofía, y con éxito, durante varios años. Ahora bien, como la idea le repelía, en cuanto pudo dejó de serlo, se dedicó a vivir en viejas ciudades de la vieja Europa, se dedicó a volver a Avila [3], la ciudad que le enseñó a "poseer sin ser poseído", la

[1] *Tres poetas filósofos*, pág. 17.

[2] *Personas y lugares*, pág. 356.

[3] *Personas y lugares*, pág. 138.

ciudad de la que, como escribió Lionel Johnson, Santayana se sintió:

> Exiled in America
> from thine own Castilia
> son of the holy Avila! [4].

Pero, cuando volvió a las viejas ciudades, había seguido ya durante largo trecho un camino al que todo su ser y toda su formación parecían orientados. Entre su poesía y su filosofía se alza, como consecuencia lógica, la meditación del filósofo sobre la poesía. Y, por si él no hubiera visto el camino, en su tercer año de enseñanza fue encargado de organizar un curso de estética; en dicho curso desarrolló la psicología del gusto con referencia a la historia de las teorías estéticas, estudió el origen y los elementos de los juicios estéticos y trazó las bases del desarrollo del sentimiento estético en relación con las más importantes teorías filosóficas.

El resultado de este curso fue la publicación del libro *El sentido de la belleza* [5], aparecido en 1896 —contemporáneo, por tanto, de la segunda edición de *Sonetos y otros versos*—[6] y que marca el primer paso en el desarrollo de sus teorías estéticas y de su obra de crítica literaria. Ya en esta primera obra —dice B. Schick— se delinea la particular tendencia antidogmática de Santayana, que le lleva a escoger con mente abierta las más dispares experiencias, y que acaba resolviéndose, finalmente, en una visión estética del mundo, la cual encontrará su más completa expresión en sus obras posteriores, principalmente en los cinco volúmenes de *La vida de la razón*.

Pero antes de darnos, en *Razón en el arte* [7], la primera

[4] *To a Spanish friend.* Vid. primera parte, nota 40.

[5] *The Sense of Beauty Being the outlines of Æsthetic Theory.* New York. Charles Scribner's Sons, 1896.

[6] *Sonnets and other verses.* New York. Stone and Kimball, 1896.

[7] *The Life of Reason or the phases of human progres.* New York, 1905-1906. Charles Scribner's Sons (London, Constable and Co.).

construcción sistemática de sus teorías estéticas, reúne en 1900 una serie de ensayos y conferencias en un libro que lleva por título *Interpretaciones de poesía y religión* [8]. En este libro se recogen, en primer lugar, un ensayo titulado *Comprensión, imaginación y misticismo,* que se compagina perfectamente con algunas de las características de su poesía antes estudiadas. En otro estudia las ideas filosóficas y religiosas en la poesía de Homero, que le permiten apuntar algunas características de la *gran poesía*. Otro está dedicado a la poesía del dogma cristiano y otro a la ausencia de religión de Shakespeare. Pero los ensayos verdaderamente importantes y significativos por lo que concierne al criticismo de Santayana son tres: *La poesía del barbarismo*, en el cual desarrolla su célebre ataque a la poesía de Whitman y de Browning, *Amor platónico en algunos poetas italianos* y *Los elementos y la función de la poesía,* donde plantea su concepción, que alcanzará amplio desarrollo en *Tres poetas filósofos* [9].

Ya entonces se comienza a distinguir junto al Santayana poeta al Santayana prosista. Y así relata Phelps: "En el departamento de filosofía de Harvard estaban en 1891 William James, Royce, Palmer, Santayana y Münsterberg, un quinteto de sorprendentes personalidades. Difiriendo cada uno de los otros cuatro en muchas convicciones y opiniones mientras vivían juntos en fraternal armonía. Aparte de su categoría como estudiosos, cada uno era un artista literario. Todos ellos sabían cómo escribir, no solamente con tanta fuerza y tanta claridad como es posible en tales temas, sino con aquella belleza de expresión que alcanzan solamente los maestros consu-

[8] *Interpretations of Poetry and Religion*. New York. Charles Scribner's Sons, 1900 (London, A. and C. Black). De este libro ha dicho P. E. Moore que es "el más fascinante trabajo de crítica constructiva que se ha publicado en inglés en muchos años".

[9] *Three Philosophical Poets*. Lucrecius, Dante and Goethe. Harvard, Studies in Comparative Literature. Harvard. Univ. Press. Cambridge (Mass.) (London. Oxford. Univ. Press, 1910).

mados del estilo. Y el mejor escritor entre ellos, aunque estaba oscurecido por la reputación de sus más viejos colegas, fue Santayana [10].

Siguen luego unos años de escasísimas publicaciones, pero no de inactividad, en los cuales sólo hemos de señalar como interesante en el desarrollo del Santayana crítico la aparición en 1904 de un corto ensayo, *Qué es la estética* [11], hasta que en 1905 ve la luz su gran obra en cinco volúmenes, *La vida de la razón*. Libro que cierra su primer gran ciclo filosófico y en el que todo el tomo cuarto está dedicado a la razón en el arte. Por cierto que de esta obra dijo el atrabiliario —pero excelente crítico— John Middleton Murry: "Es el único libro moderno de filosofía digno de tal nombre". Y B. Schick resume así las críticas y controversias en torno a ella: "Se ha dicho que en *La vida de la razón* el pensamiento de Santayana no sigue una unidad lógica. Sin embargo, una unidad, por tenue que sea, existe; pero no hay que buscarla en el campo filosófico ante un rígido tribunal racional, sino en el campo poético, donde cada problema encuentra para Santayana su natural solución en la contemplación de la belleza, en el himno a la sublime armonía de lo creado" [12].

En realidad, el tomo cuarto de *La vida de la razón* no hace más que reelaborar, con un criterio más estrictamente filosófico, los postulados de *El sentido de la belleza*, mostrándose un firme y decidido clasicista y opuesto a cualquier clase de romanticismo. Estando, como está, el arte al servicio de la razón, aquél tiene que ser orden, hermosura, síntesis, aplicando a la vida y al mundo, tanto como a la técnica literaria, un criterio moral. Y aplicando al arte este criterio moral no puede

[10] W. L. PHELPS, *Autobiography and Letters*. Oxford University Press, 1939.

[11] *What is Aesthetics* (The Philosophycal Review, 13 de marzo de 1904).

[12] *Nation* (Londres, 1907).

extrañarnos que Santayana considere como cimientos de la gran poesía los valores morales significativos para la humanidad. Todo lo cual ha de lograrse sin sacrificar la belleza, porque no solamente lo bueno y lo verdadero son en última instancia bellos, sino que los únicos medios para su obtención pueden ser tan sólo claridad de disposición y serenidad de ánimo.

Esta claridad de disposición y esta serenidad de ánimo es la que lleva a Santayana en *Tres poetas filósofos*, uno de los más admirables libros de crítica poética que nos es dado leer (desengañándonos del excesivo empleo de la crítica filológico-gramatical), a una nitidez de concepción y a una agudeza de discriminación de la que hay muy pocos precedentes. Estudia a Lucrecio, Dante y Goethe no sólo por ser poetas, sino por ser poetas significativos, esto es, poetas filósofos, ya que los tres son de los pocos poetas que han incorporado a su poesía una filosofía.

Y es que Santayana nunca ha separado ambos campos; toda su vida y su obra son un claro ejemplo, y estas palabras suyas dan la clave de la cuestión: "En la misma filosofía los razonamientos y las investigaciones culminan en la intuición, es decir, en una firme contemplación de todas las cosas según su orden y valor. Tal contemplación es de tipo imaginativo y no puede alcanzarla nadie que no haya ensanchado su espíritu y amansado su corazón. El filósofo que llegue a ella es, por el momento, un poeta. Y el poeta que dirige su apasionada imaginación hacia el orden de todas las cosas, o hacia algo que se refiere al conjunto, es, por el momento, un filósofo".

Y aunque luego, con paradoja muy unamuniana, nos diga aquello de que "si el filósofo es en sus mejores momentos un poeta, podemos sospechar que los peores momentos del poeta sobrevienen cuando intenta ser un filósofo, o, mejor dicho, cuando logra serlo", quién, sino él mismo, es el que reconoce la grandeza de estos tres poetas, tres de los mayores de la humanidad, que han poetizado, repetimos, sobre una concepción filosófica. Concepción que hace afirmar a Santayana

"que Goethe es el poeta de la vida, Lucrecio es de la naturaleza y Dante el de la salvación". Pero, como es también él mismo quien escribe que, "con respecto a su tipo de filosofía e imaginación, Dante está en un plano superior a Lucrecio y Lucrecio en un plano superior a Goethe", no nos queda lugar a duda sobre la base —la salvación— en que Santayana asienta los fundamentos de una conciencia religiosa en el límite extremo de su filosofía poética. No es esto, sin embargo, lo que ahora nos preocupa y por ello habremos de abandonar tan jugoso tema.

Señalemos tan sólo que, a su publicación, *Tres poetas filósofos* fue muy bien acogido por la crítica y que fue especialmente admirado el ensayo sobre Goethe, del que Jefferson Fletcher, en el *Journal of Philosophy,* dijo que era "audazmente heterodoxo" y que "justificaba el dicho de que la verdadera crítica literaria es también literatura de creación". Y es que podemos afirmar con toda certeza que *Tres poetas filósofos* marca el nivel más alto del clasicismo de Santayana y su más ambiciosa empresa en la crítica literaria. *Academy* dijo que "era una obra literaria que daría a Santayana un alto lugar entre los pensadores y los filósofos con quienes debe ser asociado". Y hacía notar que Santayana "tenía gracia de estilo, serenidad de argumentos y una rapidez de percepción que son realmente sorprendentes".

Vibrante todavía el eco y la resonancia de este libro excepcional, Santayana publica el año 1914 su interesantísimo libro *Ráfagas de doctrina* [13], donde se incluye un penetrante ensayo sobre Shelley en el que estudia el valor poético de los principios revolucionarios. Antes de alejarse definitivamente de la literatura Santayana incluyó entre los ensayos publicados en 1913 dos estudios que concluyen el capítulo de su crítica literaria y se cuentan, cada uno de ellos, entre sus más finas obras en dicho campo.

[13] *Winds of doctrine Studies in Contemporary Opinion.* London. Dent. and Sons (New York. Charles Scribner's Sons), 1913.

En ambos ensayos el estricto clasicismo se encuentra lo suficientemente debilitado para permitir a Santayana tratar con simpatía autores que serían rechazados por las rigurosas exigencias del perfecto poeta filósofo.

Pero Santayana no altera sus centrales aptitudes filosóficas; únicamente hace un hueco para autores que, sin ser de primera magnitud, son, sin embargo, profundos y sanos dentro de sus esferas de influencia. En ambos casos Santayana se alza para defender autores injustamente censurados, y su tono es, por tanto, más entusiasta y menos irónico que en los diversos estudios del romanticismo.

Su defensa de Shelley y Dickens es tan heterodoxa y brillante que estos estudios son tal vez sus más inesperados e incluso los más generalmente admirados en sus ensayos críticos. El romanticismo de Shelley y Dickens le parece a Santayana menos perverso que el de Whitman o Browning o Goethe. Estos no pintan un mundo amargo con vivos colores; no halagan con rosadas visiones el limitado espíritu del hombre... Shelley, lejos de ser un "ineficaz ángel, batiendo sus alas en luminosa voz", como dice M. Arnold, no está tratando en absoluto de describir este mundo, sino que canta un mundo ideal en el que los impulsos del espíritu pueden encontrar un oído simpatizante y una justa consideración. *Cualquier apreciación de Shelley, dice Santayana, plantea toda la cuestión del "poético valor de los principios revolucionarios".*

En sus consideraciones finales sobre Shelley, Santayana casi abandona el punto de vista humanístico de su más temprano criticismo y, tal vez intentando justificar a Shelley, se sitúa demasiado lejos de su anterior criterio de adecuación a la vida humana. Pero esta gran ampliación de la poesía para incluir la imaginativa y la lírica ensancha el campo de la crítica de Santayana, quien muestra, por su parte, una simpatía, hasta entonces insospechada, hacia la "poesía pura".

Es un libro inesperado con el que subraya su partida de América. Y hay algo en el libro que sugiere su situación espiritual del momento. En un instante crucial en la vida y la

obra de Santayana, supone algo así como la extirpación de las viejas raíces, el abandono de las costumbres de muchos años, la quema de sus naves a lo Hernán Cortés y la salida de una vida enclaustrada al amplio mundo. Con su vuelta a Europa se cierra el ciclo de *La vida de la razón* y comienza el segundo ciclo de su filosofía, el de "los reinos del ser".

Hay en este libro un algo que es como una profecía de no se sabe qué sentido entre las entrecruzadas corrientes, los temporales y turbiones de doctrina que soplan sobre el mundo, algo que el hombre vulgar no ve, pero que el agudo observador presiente; por eso la posición de Santayana es la del espectador irónico, contento de ver que "la luna asoma mientras el sol se halla todavía a medio ocultarse".

Y es que cuando soplan ráfagas de doctrina el privilegio del verdadero espectador es sentir que la esfera de lo que pasa es demasiado ajena y accidental para absorber todo el juego de una mente libre, cuya función, una vez que ha llegado a la claridad y hecho sus paces con las cosas, es tocarlas con su propia luz moral e intelectual. Esto, en relación con la vida interior de Santayana, es el testimonio más significativo del libro y define su actitud para los próximos treinta y cinco años.

Los años de la guerra europea los pasa Santayana la mayor parte del tiempo en Inglaterra, y durante ellos colabora con muchísima frecuencia en revistas, sobre todo en *The New Republic y Athenaeum,* con una serie de ensayos, los cuales fueron recogidos casi todos en *Soliloquios en Inglaterra y otros soliloquios*[14], y algunos más en *Obiter Scripta*[15]. Con Con ellos su fama y su prestigio se han ido afirmando, a lo cual ha contribuido en no pequeña manera la aparición de *Little Essays,* una antología de trozos de su obra que ob-

[14] *Soliloquies in England and other soliloquies.* New York. Charles Scribner's Sons (London, Constable, 1922).

[15] *Obiter Scripta Lectures, Ensayo and Reviews.* New York. Charles Scribner's Sons (London, Constable, 1936).

tiene un gran éxito. Y comentando la cual escribe Phelps de Santayana: "Su posición entre los filósofos ingleses y americanos es similar a la de Schopenhauer en la filosofía alemana, ya que ambos deben su gran reputación principalmente a la belleza y encanto de su estilo literario, siendo Schopenhauer uno de los pocos realmente grandes maestros de la prosa alemana, y no teniendo nadie Santayana entre los vivos que le supere en su dominio del estilo inglés".

Los *Soliloquios en Inglaterra* afirmaron a Santayana como un ensayista de gran poder y distinción. Los elogios fueron desde el modesto comentario de Bertrand Russell ("es superfluo elogiar el estilo de Santayana, que debe deleitar a todo amante del buen inglés") hasta las extravagantes afirmaciones de que "ni se había escrito ni se escribiría un inglés más fino que el de Santayana". En efecto, la fama de Santayana entre los hombres de letras y su reconocimiento por la gran masa de lectores fue creciendo a pasos agigantados [16], mientras el poeta refinado, el filósofo de *La vida de la razón,* se fue convirtiendo, no de un día para otro, sino paso a paso, a lo largo de bastantes años, en un magnífico prosista cuyo estilo poseía un marcado encanto y gran individualidad.

Los años de 1920, 1922 y 1923 vieron cada uno la publicación de un nuevo libro y la reimpresión de otro antiguo. En 1920 aparece *Carácter y opinión en los Estados Unidos* [17] y se publica la antología *Pequeños ensayos de las obras de G. Santayana;* en 1922 aparece *Soliloquios en Inglaterra* y se reimprime *La vida de la razón;* en 1923 aparece *Escepticismo y fe animal* [18] y se publica una nueva edición de *Poemas* [19], seleccionados y revisados.

Más de trece artículos, excluidas las reseñas de libros, apa-

[16] C. W. HOWGATE, *Santayana,* pág. 201.

[17] *Character and Opinion in the United States.* New York. London, 1920.

[18] *Scepticism and Animal faith.* Introduction to a System of Philosophy. New York. London, 1920.

[19] *Poems.* Selected by the autor and revised. New York. London, 1923.

recen de 1920 a 1924 sobre Santayana o sobre su filosofía. Secciones especiales le dedican panoramas generales de la literatura, tales como: J. B. Priestley: *Figures in Modern Literature*, 1924, y Carl Van Doren: *Many Minds*, 1924. También se escribieron cartas a los periódicos, especialmente a los diarios liberales como *Freeman* y *New Republic*, condenando o elogiando vigorosamente a Santayana.

Esto hizo temer a muchos que el hombre de letras desplazase al filósofo, como lo puso de relieve Robert Bridges: "Se ha dicho que Santayana ha puesto en peligro el reconocimiento de su filosofía por las finas ropas con que la ha vestido, y que sus lectores no se han dado bien cuenta de la sinceridad y profundidad de sus propósitos por el perenne fluir de su elocuencia, por su rico vocabulario, por la complaciente cadencia de sus frases, con sus abundantes imágenes, sus incisivos epigramas y su jovial humor" [20].

Los profesionales de la filosofía, en efecto, no quieren ni oir hablar de él, principalmente porque se expresa con gracia y sin recurrir a la jerga del oficio. Ese buen estilo, que hace ladrar a los filósofos, proporciona a Santayana un creciente número de lectores entre los hombres de letras y la "élite" culta que —como L. P. Smith, el colector de los *Pequeños ensayos*— encuentran en Santayana "muchos párrafos como los de los antiguos ensayistas, tratando amplios temas humanos..., más interesantes y en muchos casos los más importantes... entre las obras de los escritores contemporáneos" [21].

Pero no nos alarmemos, el hombre de letras no desplaza al filósofo, su crítica es una crítica filosófica (¿y qué crítica digna de este nombre no lo es en último extremo?). Por eso, pese a su pretendido "formalismo" como poeta, como crítico se preocupa más del contenido que de la forma de expresión;

[20] *London Mercury*, 1920.

[21] G. W. Howgate, *Santayana*. 205 L. P. Smith "*Little Essays*". London. Constable et Co. 1920.

es un moralista y su interpretación se plantea siempre en el terreno ético moral, evitando los problemas puramente técnicos y literarios y tratando de esclarecer cuanto se relaciona con el mérito y significación esenciales de la obra o el autor estudiado, sin importarle tener que enfrentarse, e incluso oponerse, a juicios consolidados sobre figuras de primera magnitud.

Sus estudios individuales no hacen más que aplicar a cada caso particular los principios esclarecedores de su luminosa teoría central, la cual a su vez es la aplicación al campo literario de su filosofía general. Y es bien posible que uno de sus mejores servicios como crítico consista en haber sometido al mismo enfoque racional y ético-formal a autores tan distintos como Lucrecio y Goethe, Whitman y Dante, Dickens y Shakespeare.

Ahora bien, partiendo como parte de una posición clásica, se encuentra naturalmente en oposición al cuerpo total de la poesía romántica. Pero no es un hombre que se obstine y encierre en estrechos prejuicios. Por eso, su análisis de la poesía es cuidadoso y discriminativo, e incluso cuando se trata de aquellos elementos que le desagradan, la claridad de su juicio tiene la virtud de iluminar totalmente el campo de la creación artística.

Sin que ello quiera decir que no deba nada a nadie en la aceptación de sus ideas críticas. Concretamente, de Arnold tomó la exaltación de la poesía como profecía, su desprecio por el filisteísmo —por ello podemos parangonar su concepto del "barbarismo" con el de "provincianismo" de Arnold— y su inclinación hacia los modelos griegos en todas las ocasiones. En la línea de Arnold está también algo de su manera dogmática, y de la seguridad de oráculo, así como la actitud un poco protectora, la punzante ironía y hasta algo de la soberbia indignación. Adopta también algunas de las concepciones técnicas de Arnold, poniendo, por ejemplo, en la picota a Goethe a causa de su vida, como hiciera Arnold con Byron y Shelley, y justificando el amor a la belleza de Shelley, como

hiciera Arnold con Keats. Incluso su desprecio de Shakespeare, su elogio de Leopardi y su mesurado juicio sobre Goethe se insinúan ya en Arnold.

Nada de esto le priva de solidez e independencia de criterio. Es notable su poder de simpatía, su habilidad para ver, incluso desde un extraño o un opuesto punto de vista, presentando este punto de vista con toda fidelidad. Pero —como dice Howgate— su absorción del crítico en el sujeto se realiza con no menos independencia e ironía. Santayana es siempre juez, nunca mero expositor, y su crítica es básicamente una oposición contra el punto de vista romántico, pero una oposición profundamente fundada, y que vuelve, como debiera hacerlo siempre la verdadera crítica, a los primeros principios. Y es que antes, después y siempre, es un filósofo moral. Y por ello el valor moral de un libro, un cuadro o un ideal son para él el testimonio definitivo de su grandeza. Y este mérito moral no debe averiguarse por la imaginación, sino por la razón [22].

Tal es justamente el raro mérito de la crítica de Santayana. Que —como escribe Jacques Durón— se amplía y profundiza en una crítica de la vida. Más aún: reuniendo en ella la verdad naturalista de un Taine y la verdad humanista de un Arnold, es decir, por una parte, la inteligencia de las condiciones naturales e históricas, el relativismo, y, por otra, el sentimiento de la relación necesaria de los ideales del arte con los fines de la vida, esto es, el verdadero clasicismo, asegura la conjunción de la interpretación del arte y del hombre y prepara de este modo el terreno para lo que es *nada menos* que "una construcción racional de la vida", objeto supremo de la filosofía [23].

Pero Santayana es al mismo tiempo —repitámoslo otra

[22] J. Durón, *La pensée de G. Santayana*. París. Nizet, 1950, páginas 100 y sigs.

[23] J. Durón, *La pensée de G. Santayana*. Paris. Nizet, 1960, páginas 289 y sigs.

vez— un poeta, dotado de una gran penetración y de un gran poder de síntesis, que hacen a su crítica positiva y constructiva al par. Además, ha enunciado el criterio que emplea y el criterio es precisamente lo que muchos críticos no enuncian, o de lo que aparentemente no se dan cuenta que existe.

TEORIA POETICA

Por lo que a su teoría propia concierne podemos decir que la estética de Santayana culmina en una teoría de la crítica. En abierto contraste con la opinión de Croce, quien sostiene que la estética es una ciencia individual, Santayana niega de una manera absoluta que ni siquiera sea una ciencia. Para él lo que existe es "el arte y la función del crítico". Ya sabemos que por crítica Santayana entiende "una razonada apreciación de las obras humanas hecha por una mente que no ignore totalmente su sujeto u ocasión, su escuela y su proceso de elaboración [24].

Puesto que la obra de arte es un objeto que entra en una variedad de relaciones, el crítico no puede limitar su juicio a una mera evaluación de la belleza, sino que debe ser un moralista, e incluso un filósofo cuya función será determinar el papel que el objeto debe jugar en la experiencia humana.

Santayana delimita aún más el campo al tratar del juicio, o los juicios, sobre la belleza, negando que el crítico pueda recurrir a cualquier cualidad de belleza o excelencia estética que deba parecérselo necesariamente a los restantes observadores. Niega asimismo que los juicios estéticos puedan tener una validez universal, ofreciendo la realidad como prueba de que tampoco hay acuerdo general en las evaluaciones particulares.

Para él cualquier coincidencia entre las opiniones críti-

[24] *Obiter Scripta*, pág. 37.

cas depende de que pueda haber, entre los mismos críticos un "origen, naturaleza y circunstancias similares". Carece, por tanto, de significación el decir que debe ser bello para una persona determinada lo que es bello para otra [25].

Si sus sentidos son similares y sus asociaciones y reacciones parecidas, con gran probabilidad una misma cosa puede ser bella para ambos. Pero como no hay dos hombres que tengan exactamente las mismas facultades, ni pueden las cosas tener, para otros dos, los mismos valores [26], se deduce que el deseo de conseguir un acuerdo sobre los valores estéticos sería, más que un dogmatismo, una inseguridad o una falta de sensibilidad.

El hombre que sabe lo que es bello no desea impresionar a los demás con la rectitud de su juicio, pues aunque otras apreciaciones puedan diferir de la suya se halla seguro de su propio gusto. A pesar de esto Santayana no desea eliminar la posibilidad de que exista la controversia crítica, que considera, por lo demás, deseable. Sólo que niega "que el aprecio de las masas sea indicativo de la excelencia de una obra de arte" y sugiere que "el verdadero criterio es el grado y la clase de satisfacción que ésta puede dar a quien más la aprecie". Obviamente Santayana, al decir *apreciar*, lo que quiere decir es *ser sensible a ella, comprenderla*, y entonces lo que importa es el grado y la especie de satisfacción puesta de manifiesto por una crítica determinada.

El calibrar este grado o especie de satisfacción es un criterio de gusto, para el cual señala Santayana tres principios de elección, delineando con ellos una especie de teoría del "buen gusto". Este "buen gusto" se forma, originariamente, en aquellos momentos en que la emoción estética es "masiva y diferenciada" [27].

[25] I. SINGER, *Santayana's Aesthetic*. Harvard. Univ. Press. Harvard (Mass.), 1957, pág. 196.

[26] *The Sense of Beauty*, págs. 41-42.

[27] *The Life of Reason*, vol. IV, pág. 194.

Nuestra habilidad para decidir, para saber lo que es digno de elección, se basa inicialmente en la experiencia emocional que da la presencia del objeto. Y aunque es este volumen de intensidad de nuestras propias apreciaciones el que determinará nuestra elección futura, la habilidad para llegar a tal discriminación puede obtenerse bajo tutela, es decir, aceptando como una norma lo que nos dice, o enseña, una persona a la que consideramos competente en la materia. En este primer nivel nuestra satisfacción es de orden general, sin que lleguemos a restringir nuestro criterio dentro del límite de los juicios propios. Lo que aquella persona tenida por más competente ha sentido, aunque nosotros no lo hayamos sentido, nos ayuda a decidir nuestro propio juicio.

Un segundo nivel en la apreciación del buen gusto se da cuando, en vez de limitarse, como en el primero, al grado de satisfacción, se trata de discriminar el tipo o especie de satisfacción, los cuales, comenzando por las virtudes más simples de pureza, perfección interior, claridad y articulación —que poseen, por ejemplo, las flores salvajes o el canto llano, cual bellezas elementales con dignidad y valor intrínsecos— pasan a la escala más alta, la cual se basa principalmente en la forma y en una determinada unidad.

En este caso nuestras apreciaciones estéticas deben compararse con otros goces que sean posibles en aquellas o similares circunstancias. Por muy perfecto que un interés pueda ser por sí mismo siempre puede ser perjudicial a otros intereses. El buen gusto requiere, por tanto, armonizarlos y, en consecuencia, el nivel más alto, en materia de gusto lleva en sí un aspecto moral y social.

El crítico debe valorar un esfuerzo estético teniendo en cuenta su pertinencia, la amplitud de su atracción, su utilidad para la humanidad y su oportunidad, de acuerdo con las circunstancias. Por eso insiste Santayana en que el crítico debe ser un moralista y no meramente una persona sensible a la belleza.

Planteadas así las cosas, Santayana puede ser conside-

rado como un crítico relativista, por una parte, y dogmático por otra. Relativista, en tanto que reconoce que ninguna opinión tiene una justificación racional; dogmático, puesto que considera juicio estético objetivo —esto es, válido o racionalmente justificable— a todo juicio hecho por un crítico de gran discriminación sobre la base de su propio interés.

Tan sólo en este sentido es en el que Santayana trata de justificar su propia crítica literaria. En ella, si nos limitamos a estudiar aquel sector de su atención dedicado a la poesía, coincidimos con la opinión de P. Blair Rice, de que fue a la cabeza, o si lo preferimos, y en un cierto sentido, más allá de su tiempo. Y con su amplio conocimiento de la literatura y su seguro gusto percibió muchos de los errores existentes en las concepciones dominantes entonces en poesía.

Si esto fuera todo —añade P. Blair Rice— sus escritos tendrían meramente interés histórico[28]. Pero el planteamiento por Santayana de su poética —pese a ciertas omisiones y errores— es, en muchos aspectos, superior a cualquier otro con el que se le quiera comparar, poseyendo, además, la gran ventaja de estar firmemente asentado en el cuadro general de su filosofía. Si un retórico, un filólogo o un humanista se enfrenta con diferentes aspectos de la obra literaria o poética, en un filósofo deben quedar integrados en una concepción superior que, además, debe formar parte de su sistema.

Santayana puede tomarse a broma a sí mismo cuando hace decir a uno de los personajes del *Ultimo puritano* que "en todos los sistemas filosóficos se puede encontrar siempre algo importante... que evitar"; pero no puede dejar de añadir: "siempre caerá uno menos fácilmente en la trampa si, en vez de vagabundear de un lado para otro, pensando en las musarañas, la ha visto armar con sus propios ojos".

[28] P. Blair Rice, *The Philosopher as Poet and Critic*. Publicado en el volumen "The philosophy of G. Santayana", editado por P. A. Schilpp, Evaston and Chicago. Northwestern University (The Library of Living Philosopher, II), 1940.

Sólo que, tratándose de Santayana, lo más difícil precisamente es verle armar su propia trampa.

Por todas partes desbordan de su obra reflexiones y comentarios en torno a la poesía. La falta de sistema y el brillante estilo hacen sumamente difícil el poder encuadrar su pensamiento dentro de moldes lógicos y sistemáticos. La tarea discriminatoria es verdaderamente difícil, pero a fuerza de leer y releer sus ensayos, a fuerza de pensar y analizar sus juicios, descartando lo accidental para poner de manifiesto lo esencial, parece factible exponer, con un cierto rigor, sus conclusiones y plantear de manera, en cierto modo sistemática, su pensamiento.

El hilo conductor que ha de servirnos de guía puede ser, concisamente expuesto, el siguiente: el autor de la poesía es el poeta; el poeta construye su poesía con el lenguaje y actúa sobre un objeto que, en cuanto objeto de poesía, debe ser poético; el resultado de esta construcción del poeta, con el instrumento del lenguaje actuando sobre un objeto poético, es la poesía. Siguiendo esta trayectoria comenzaremos por estudiar las cualidades del poeta; seguiremos estudiando la materia con que la poesía se construye, es decir, el lenguaje; veremos luego cómo incide el lenguaje sobre el objeto poético y, con todos estos presupuestos, intentaremos llegar a una conclusión sobre lo que la poesía es dentro de la teoría general de Santayana.

EL POETA

Para Santayana, como más tarde para Heidegger, el poeta es un ser inocente, bien porque conserva la inocencia o porque la recobra fácilmente. Es el ser que puede tener para cada cosa y para cada hecho una mirada candorosa. El ser capaz de desintegrar las funciones de la percepción común en sus elementos sensoriales. Capaz, al mismo tiempo, de reunirlos de nuevo en una serie de grupos, tan ocasionales como los accidentes en torno y tan gratuitos como puede ser gratuita la mezcla de los mismos hecha conforme a las afinidades de su temperamento. Porque son precisamente esta riqueza de sus sensaciones y esta libertad de la fantasía del poeta las que siembran un extraordinario fermento en su corazón, que tal vez, "no sabe todavía", pero que ya siente y vibra al calor de una burbujeante o latente especie de expresión. Es así, y solamente así, como la plenitud de sus efusiones, el apasionamiento de las mismas, le acercan más a nuestras inmediatas percepciones de cuanto podría hacerlo el lenguaje común.

El poeta trabaja con una inabarcable carga de percepciones y se gasta en inútiles impulsos de emoción y ensueño, pero únicamente cuando el método proporcionado por el arte y el conocimiento ofrecen una posibilidad a su inspiración, o a la parte de ésta que puede sobrevivir a la prueba del tiempo y a la disciplina de la expresión, el poeta se realiza. Porque, como una operación primaria, el poeta se sumerge en el caos que yace bajo la corteza racional del mundo, y lo que saca a flote es, o alguna imagen superflua o alguna emo-

ción, abandonadas por el camino, a las cuales vuelve a enlazar con el objeto presente.

La tarea del poeta es, por tanto, de lo más variada y compleja: restaura cosas innecesarias, destaca aquellas otras que yacen ignoradas, incluso vuelve a pintar el paisaje con aquellos colores que el intelecto había permitido que se marchitasen. En consecuencia, hay veces que parece que está oscureciendo un hecho y lo que hace es restaurar una experiencia, pues si el primer elemento que el intelecto rechaza al formarse las ideas de las cosas es la emoción, que acompaña a toda percepción, dicha emoción es justamente la primera cosa que el poeta recoge.

Este es el motivo por el que el poeta ha de enfrentarse con tres órdenes de valores en la vida esipirtual, cuya gradación podemos establecer así:

a) Valores inmediatos de los sentidos;

b) Valores intermedios de la adaptación intelectual y práctica;

c) Valores finales de una actividad totalmente liberada, en el punto donde la naturaleza, transfigurada, descubre su participación en lo eterno.

Inmediatamente surge la pregunta: ¿Cómo alcanzar estos valores finales? Santayana afirma que no puede esperarse del azar. Para él la vida espiritual no es un don de los dioses, como el primer verso de un poema, sino que es, ante todo, la obra meditada del hombre, tal como lo es el poema concluido. Son —nos dice— el niño o el animal, el sensual, el poeta sin arte o el mistico sin disciplina los que vibran según la ocasión; pero un espíritu adulto y racional construye sus logros y sus goces, sabe de la necesidad de una disciplina del corazón y de la imaginación. Es aquí precisamente donde el arte alcanza su valor ejemplar. Al mostrarnos cómo se efectúa, a partir de los instintos y de las impresiones, la construcción de las obras, permite sorprender el secreto de esa operación misteriosa por la que acciones e ideas, en lugar de ir por sepa-

rado, inconscientes y estériles las unas, visionarias y parasitarias las otras, se organizan en un sistema de actividades eficaces. Actividades que dejan una huella sobre las cosas y hacen del mundo "un estímulo más congenial para el alma [29].

De aquí nace la infelicidad del poeta. En tanto que la felicidad es concebida como un poeta puede hacerlo, es decir, en sus factores inmediatos, sensuales y emocionales, y dado que vivimos el momento presente y hacemos consistir nuestra felicidad en cosas simples —respirar, ver, oir, amar, dormir—, nuestra felicidad tiene la misma sustancia los mismos elementos que nuestro deleite artístico. Pero no puede pensarse que ni poetas ni artistas sean felices con sus goces inmediatos, ya que son los más propicios y propensos a lamentarse a voz en grito, a considerarse eminentemente —trágicamente— infelices. Lo que tiene su origen en la intensidad e inconsistencia de sus emociones, en su imprevisión, en su excentricidad con respecto a los hábitos sociales.

Mientras que en los poetas las funciones sensuales y vitales ocupan el lugar más alto, los instintos gregarios y sociales se hallan subordinados y, frecuentemente, desarraigados. Precisamente su infelicidad consiste en el sentimiento de su ineptitud para vivir en el mundo en que han nacido. Sentimiento que podemos basar en la circunstancia de que la felicidad, en último término, no les interesa. No pueden perseguirla seriamente, porque sus componentes no lo son de la belleza, y ellos, en amorosa relación con esta última, desprecian y desdeñan aquellas antiestéticas virtudes sociales en que se funda la felicidad. Por otra parte, quienes persiguen la felicidad la conciben en términos abstractos y convencionales, tales como dinero, éxito, respetabilidad, etc., desdeñando la real y fundamental felicidad que afluye de los sentidos y de la imaginación [30].

[29] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 173.

[30] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 131.

Esto es lo que el amor de la belleza puede añadir a la vida. Porque la belleza también puede ser causa y factor de la felicidad. Mas, sin la felicidad de amor, la belleza es, o demasiado sensual para ser estable, o demasiado esencial, demasiado sacramental, para ser considerada felicidad por la mayoría de las personas. Si el poeta se detiene ante la imagen es porque se detiene para gozarla; si vaga por los senderos de la asociación es porque las asociaciones son uno de los más deliciosos placeres espirituales, y si el amor a la belleza le hace dar medida y cadencia a sus palabras, o si el amor a la armonía le hacen rimarlas, las palabras que selecciona son aquellas que son bellas por sí mismas o capaces de asumir bellas formas, y el lazo de unión de las ideas —muchas veces lejanísimas— que constituyen su imaginería poética, y que su fantasía asimila, es con suma frecuencia la emoción. Por eso "la poesía —dice Santayana— rompe las concepciones cristalizadas en las palabras usuales y las resuelve en las cualidades sensibles que están en su raíz", ya que "si el genio de un poeta nos conduce hasta su mundo encantado, el carácter de este mundo determinará la calidad y la dignidad de su poesía" [31].

Esta es la razón por la que Santayana se opone a las tan estériles y, sin embargo, tan frecuentes discusiones en torno al mérito relativo de los poetas. Según él, el problema puede estarse planteando continuamente, basta para ello el que surja un crítico con temperamento original o con un nuevo criterio. Otra cosa es el placer, más o menos relativo, que un hombre puede obtener con la lectura de cada poeta; este placer diferirá según el temperamento del lector, según el momento de su vida en que lea al poeta en cuestión o según que su respectivo idioma le sea más conocido, o su doctrina más familiar, el plano en que el poeta se mueve nunca lo es todo, sino que muchas cosas dependen de lo que cada cual arrastra consigo hasta el nivel en que mora.

[31] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 263-285.

En busca de ese nivel va Santayana en su ensayo sobre los poetas *bárbaros* publicado en *Interpretaciones de poesía y religión*. Los poetas elegidos son Browning y Whitman, a los que considera como "modernos primitivos", porque —como él mismo dice en *La vida de la razón*— "lo que hace rudimentario un arte no es su fecha, sino su irracionalidad". Esto lo podemos ver con Homero: "El primero de los poetas fue también el mejor y el más poético" [32].

Los poetas modernos aunque describan un mundo más refinado son, en muchas ocasiones, de un arte menos perfecto. Y esto por una razón primordial: hay en la literatura moderna occidental una declinación del poder de idealizar. Los poetas contemporáneos se nos muestran como incapaces de dar una visión íntegra del mundo. La larga y minuciosa experiencia que tienen tras de sí no les sirven para darnos grandes síntesis poéticas, sino que nos dan fragmentos, a los que falta muchas veces el significado y el valor de la realidad. La fantasía, en nuestro tiempo, es "retrospectiva, caprichosa y fluctuante; sus ideales, cuando los tiene, son negativos y parciales; su fuerza moral es una ciega y turbia vehemencia; su poesía, en suma, es la poesía de la barbarie" [33].

Santayana no deja de reconocer el atractivo de dicha poesía en la que las pasiones y los sentidos están en juego. Puede transmitir emociones, puede arrebatarnos con la violencia de sus gritos e incluso deslumbrarnos con sus imágenes, y ya sabemos que el poder de estimular es el comienzo de la grandeza. Pero toda poesía que no sea más que excitante, dice Santayana, terminará por cansarnos con su falta de belleza y distinción, su confusión de ideas, su incapacidad de agradar permanentemente. "Aunque —reconoce irónicamente— no es fácil que el público contemporáneo de esa poesía advierta

[32] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 167.

[33] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 169.

tales defectos. No hay poeta tan indisciplinado que no pueda hallar lectores más indisciplinados aún" [34].

Y es que lo infrahumano está siempre a nuestro alcance. No necesitamos más que abandonarnos a ese caos que hierve sin cesar por debajo de la sensatez convencional. Habremos vuelto entonces a la cruda experiencia animal, a un movimiento anímico tan excitante y compulsivo como pueda serlo la fuerza del alma motora. Ahora bien, ese turbio torrente mental podrá arrastrar también palabras que, si llegan a disponerse con algún ritmo y son recordadas, "quedarán como documentos de aquel momentáneo arrebato". Cree Santayana que quizá vacilaremos en dar a estas palabras el nombre de poesía, lo más probable es que carezcan de un sentido acabado, pero pueden tener alguna cualidad —musical, por ejemplo— que las haga sobrevivir. Podrían ofrecer, tal vez en su orden y expresión, una afinidad tan patente con el estado de ánimo que las produjo, que gozasen de gran fuerza de sugestión no sólo para el que las dijo, sino para los demás, sobre todo cuando evoquen poderosamente una situación psíquica semejante. En estos casos la fuerza efectiva de la experiencia representada parece compensar la falta de visión intelectual.

Por eso ciertos poetas primitivos pueden resultar sublimes. Su lenguaje se presenta en inmediata afinidad con la pasión no elaborada, evoca con irresistible eficacia la presencia misma de la pasión. Aunque echemos de menos en ellos una equilibrada continuidad discursiva, les admiramos por su estilo directo y violento, por los efectos de sonoridad y de ritmo, por el vigor y franqueza de sus pasiones y por la claridad de sus puntos de vista, en los que quedan fundidos los intereses morales, sociales y animales. El poeta bárbaro nos invita a gozar desordenadamente impresiones dispersas que su obra nos ofrece en mezcla confusa [35].

[34] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 209 y sigs.
[35] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 180 y sigs.

Mas, si consideramos con atención esas bellezas aisladas, capaces de agradarnos por sí mismas, comprobamos que cada una de ellas evoca inevitablemente en nosotros una norma o dechado imaginario, un tipo de perfección en su propio género, puesto que no hay dolor ni placer ni preferencia alguna que no suscite en la conciencia un ideal, siquiera sea vaga e implícitamente. Aclarar, desarrollar, manifestar estos ideales, señalar qué puesto les corresponde en la realidad y crear en la dirección que ellos señalan —dice Santayana—, tal es a un tiempo la labor de la razón y la del genio artístico. El depurar ideas y el elucidar valores son tan esenciales para la actividad estética como para la inteligencia.

Esto demuestra que, incluso con los poetas más indisciplinados, quiere Santayana llegar a un orden, por mínimo que sea, pues nada le aparta de su criterio firme sobre la necesidad del método, la disciplina y la síntesis, ya que "el arte enseña el difícil trabajo de construir la vida". Y si la ilusión del conocimiento es para un poeta mejor que la ignorancia, la realidad del conocimiento siempre será mejor que la ilusión, "conducirá al espíritu a un escenario más vasto y estimulante"; porque la poesía, al igual que la filosofía, es un arte civilizado, propio de un genio particular que ha logrado florecer en un lugar y en una época, y el poeta que meramente se sostiene en el mar de la sensibilidad intentando describir todas las cosas posibles, reales o irreales, humanas o inhumanas sólo acarreará materiales al taller del arte, pero no será un artista.

Por eso, como colofón de todo, Santayana llega a esta definición tan precisa como terminante: "El gran poeta ha de tener imaginación tan amplia y ordenada como la de un astrónomo, la paciencia del naturalista y su mismo amor al detalle, un ojo acostumbrado a ver finas gradaciones y líneas esenciales; no conocerá la prisa, ni tampoco la afectación ni el afán de originalidad; encontrará sus afectos en su tema y el tema en su mundo inevitable" [36].

[36] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 280 y sigs.

LENGUAJE Y POESIA

La definición con que cerrábamos las reflexiones de Santayana en torno al poeta corresponde al décimo capítulo del libro *Interpretaciones de poesía y religión*, titulado "Elementos y función de la poesía". Un estudio detenido de dicho capítulo hace ver que, para Santayana, los elementos constitutivos de la poesía son fundamentalmente cuatro:

1) Eufonía: metro, rima y prosodia.
2) Eufuismo: valor de la palabra, con la antítesis prosa-poesía.
3) Experiencia inmediata.
4) Imaginación racional.

A los dos últimos hacía clara referencia la citada definición de Santayana, y sobre ellos hemos de volver más adelante, pero antes conviene examinar con toda claridad aquellos dos elementos que se relacionan directamente con el lenguaje, con la palabra, y a los cuales Santayana concede una gran importancia como instrumento de la poesía.

Ya en *Razón en el arte* defendía las ventajas de un auténtico lenguaje cuando escribía: "Hay algo de verdad e ilusión a la vez al decir que los poetas primitivos fueron sublimes". En verdad el *Génesis* y la *Ilíada*, obras respaldadas por una larga tradición, fueron sublimes. Los hombres primitivos, habiendo tal vez desarrollado el lenguaje, con preferencia a las otras artes, le utilizaron con singular precisión para descubrir los principales episodios de la vida tal y como era entonces. Tuvieron francas pasiones y vieron las cosas desde sencillos

puntos de vista. Un hálito de aquel temprano mundo parece ensanchar nuestros pechos y dar al lenguaje, que nosotros mismos hemos sofisticado, toda su magnificencia y veracidad. Pero aún hay más. Puesto que el lenguaje es espontáneo, más que registrar una observación constituye un acto. Antes que ajustarse a las cosas externas y verse reducido, como se vio, a ser su propio eco, rechazado por un mundo refractario, da alas a la emoción [37].

Eufonía.

En este nivel el primer valor poético es la "eufonía", la cual tiene tres formas posibles. En la más alta, la canción, la poesía se aproxima a la música. Desgraciadamente el discurso humano ha sacrificado la canción a las exigencias de la comunicación. Todo lo que queda, por tanto, es la eufonía de vocales y consonantes, y el ritmo del discurso, siendo así la eufonía una consecuencia de la sucesión de sonidos, cuyos efectos más inmediatos son el ritmo y la rima [38].

De todos modos, los efectos de la eufonía son esenciales para la gran poesía, ya que le proporcionan el fondo sensorial y la cualidad musical básica, donde el lenguaje espontáneo, el puro sonido, son con frecuencia de la más grande importancia. Por ello, "ciertas futilidades fácilmente recordables, o ciertos sonidos con un determinado poder hipnótico, son las formas realmente primitivas y radicales de la poesía". Poesía que aún no se ha extinguido, poesía que los niños aman todavía, y a la que todo poeta genuino termina por volver. Y es que el lenguaje está íntimamente ligado con las zonas más íntimas e inexploradas de nuestro ser", y del mismo modo que todo lenguaje ha adquirido significaciones que no tuvo en sus comienzos, así el hombre que lanza una nueva alocu-

[37] *Razón en el arte*, pág. 89.
[38] *Razón en el arte*, págs. 75 y sigs.

ción, el poeta que crea un símbolo, lo harán sin saber qué significado pueden eventualmente adquirir, siendo sólo conscientes, en el mejor de los casos, del fondo emocional de donde han surgido: por eso el lenguaje va íntimamente ligado a la sublimidad [39].

Si el rugido de un león, el bramido de un toro, e incluso la cadencia del mar, tienen gran sublimidad no es porque sean poéticos por sí mismos. Pero cuando les oímos en el lenguaje humano nos ofrecen "la incontestable, la última voz de la naturaleza". Esa es la razón por la que han podido impresionarnos tanto los profetas hebreos. Vertieron en su sabrosa concentración todo cuanto sus almas poseían o cuanto pudieran soñar, con fresco y sencillo vocabulario, consiguiendo así una elocuencia elemental, combativa y de gran imaginación, a la par tan amargamente práctica, que no se ha vuelto a oir en el mundo nada semejante. Por eso lograron una sublimidad a la que pocas veces se ha llegado más tarde, ya que "rara vez los poetas cultivados son inconscientemente sublimes" [40].

Sin que con ello quiera decirnos Santayana que debemos profesar una incondicional admiración a los primeros, antes bien, dicha sublimidad nace de una desproporción, de una limitación que les hace ganar en intensidad, pero que solamente se explica por la función de lo musical. En este sentido, lo poético sería, como dice P. B. Rice, un arte impuro frente a lo musical, porque la música, en sus sonidos básicos, no objetiva otra cosa que la estructura y cualidades de una experiencia emocional. La poesía, por otra parte, proyecta

[39] *El sentido de la belleza*, pág. 193. A menudo ocurre que una palabra es bella por la sola virtud de su significado y sus asociaciones; pero a veces a esa belleza expresiva se añade una calidad musical que percibimos en la palabra misma. Sin que en esto influya el particular efecto que en cada uno producen las palabras, pues esto depende también de la peculiar contestura de cada espíritu. *Razón en la ciencia*, páginas 183 y sigs. *The Sense of Beauty*, pág. 195.

[40] *Razón en el arte*, pág. 88.

en un espacio físico una experiencia imaginativamente reconstruida, una particular referencia en la que sonidos y sentimientos tienen su propio lugar [41].

En este sentido la poesía es un arte impuro; el objeto poético no es, como lo es el musical, una nueva teoría de sonidos con sus sentimientos incorporados. Contiene dos especies de elementos sensoriales, los sonidos y las imágenes no auditivas. Estas son el objeto primario, pero que se confunde con los sonidos mismos, los cuales no son meros signos, sino que entran de una manera reflexiva en la compleja referencia. Por ello el logro del poeta, al reforzar la imagen con sonidos, nos da la medida de su éxito al explotar su medio; y puede explicarnos la importancia de lo musical en el lenguaje poético. Esto hace que Santayana considere antes que nada la eufonía.

Eufonía que puede estimarse, en poesía, como la belleza sensorial de las palabras y su expresión con arreglo a una medida. Mas, como todas las artes —según lo expuesto por Santayana [42]— se originan con arreglo a un impulso espontáneo, no puede extrañarnos que, en un principio, la "expresión verbal pueda ser aceptada como puro automatismo sin ulterior propósito". Que el discurso sea representativo y que pueda ser empleado con propósitos de comunicación, ha tenido que ser un descubrimiento posterior, por más prematuro que se le suponga. Expresiones sin sentido, pero fácilmente recordables, o sonidos con un cierto poder hipnótico, constituyen en realidad la primitiva y radical forma de poesía. Y la poesía, aun en su más desarrollada etapa, conserva siempre algo de este carácter, ya que el aspecto musical del lenguaje es su aspecto primario y elemental.

No hay posibilidad de eliminar absolutamente del lenguaje sus peculiaridades fónicas. Ayuden, o no, al significado, son siempre perceptibles, y adquieren, a veces, claro pre-

[41] P. Blair Rice, *ob. cit.*, págs. 274 y sigs.

[42] *Razón en el arte*, cap. III. "El surgir de las bellas artes".

dominio. Siendo para el verso de especial importancia, ya que eufonía y ritmo sitúan de singular manera el mensaje poético, participan así en una armonía tanto más grata cuanto más ajustada es la correspondencia entre el movimiento de la expresión y el que la naturaleza de lo expresado parecería exigir [43].

Aquellos lectores que se apropian un poeta, que lo hacen plenamente suyo, caen en una ilusión, le atribuyen cuanto ellos mismos añaden; y todo cuanto en torno a él devanan. Perdidos en su propio sueño personal, les parece una especie de *sortes biblicae* escrita para ajustarse a su propio caso. Pero el escritor continúa una tradición lingüística de la cual se ha adueñado por un proceso semejante al que ocurre en nosotros cuando comprendemos sus palabras. Durante años y años ha vivido e interpretado el idioma a través de su propia vida, lo ha traducido a los términos de su experiencia personal y ha atribuido a sus antepasados lingüísticos las representaciones que las palabras despertaban en su propio pensamiento. Y así es como las expresiones idiomáticas van cambiando continuamente de sentido. Sólo pueden comunicar el pensamiento transmitiéndolo profundamente, a menos que un objeto exterior, o una situación psíquica estable y frecuente, opongan a esas divagaciones un adecuado punto de referencia.

Pero la poesía separa las vulgares concepciones, designadas por palabras corrientes, de las cualidades sensuales con las que estas concepciones estuvieron originalmente unidas. Nombramos y creemos; lo que concebimos, no lo que vemos; cosas, no imágenes; almas, no voces ni siluetas. Este nombrar, con toda la educación de los sentidos que a ello se acompaña es útil a los usos de la vida. Para trazar nuestra vida a través del laberinto de objetos que nos asalta debemos hacer una gran selección en nuestra experiencia sensual. Debemos desdeñar como insignificante la mitad de lo que vemos u oímos, mientras ensamblamos la otra mitad con el comple-

[43] *The Sense of Beauty*, pág. 193.

mento ideal necesario para convertirla en una precisa y bien ordenada concepción del mundo [44].

Para ello debemos tener en cuenta dos factores sumamente importantes del lenguaje: la afectividad y la emoción. El amor del poeta a la belleza del lenguaje le hace dar a sus palabras ritmo y armonía, y el amor a las imágenes le hace elegir, entre ellas, aquella que sea por sí valiosa o capaz de valorizarse. El lazo con que el poeta reúne las ideas suele ser un lazo afectivo mientras que el pensar práctico se guía por el afán de descubrir en las cosas aquello que sirva a un interés, y el pensar científico por el de reducirlas a identidades, o fijar sus relaciones especiales y temporales. Lo que distingue al pensar poético es un *temple* o calidad del sentimiento.

El poeta evoca y redobla las emociones mediante la "unión de cosas dispares que poseen un común tono afectivo". Llega así a crear emociones nuevas, más bellas y afinadas que las que conoció en la realidad..., emociones que no son anteriores al acto de expresión, sino que surgen de la expresión misma" [45].

Y es que, como dice Raymundo Lida, la expresión no se reduce para Santayana a exteriorizar un contenido preexistente; es un hecho original con valores propios; aunque lo usual sea atribuir estos valores al objeto expresado. En parecida confusión incurren a menudo los poetas que proyectan en la naturaleza sus sentimientos y celebran luego la simpatía y afinidad entre la naturaleza y el espíritu. Pero en estos poetas la inteligencia no suele ser bastante para dar a sus obras esa acabada unidad formal que es el requisito de la belleza más alta. Podrán, en cambio, abundar en aciertos aislados de imaginación, poseer un difuso y enérgico patetismo,

[44] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 258.

[45] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 263. *The Last Puritain*, 219: "Las cosas más opuestas —observa Peter Allen— pueden enlazarse en milagrosa equivalencia si suscitan la misma invisible calidad de emoción.

ya que la vida del lenguaje es un perpetuo conflicto entre nuestra experiencia de los objetos y los elementos no objetivos de la palabra [46].

Santayana tiene buen cuidado en aclarar que si, considerado como conjunto de referencias puramente ideales, el lenguaje deja intactas las cosas mismas en el pensamiento del hablante, la representación de las cosas está en viva conexión con las formas idiomáticas que las designan. Pero acaso lo más peculiar —ya que no lo menos vulnerable de la teoría lingüística de Santayana— es aquella insistencia suya en presentar el lado fónico y extralógico del lenguaje como su naturaleza originaria; a la cual ha venido a añadirse una función significativa que permanece en conflicto con ese estrato primitivo y fundamental. Porque el lenguaje —resume Santayana— es, por su origen, música espontánea que desarrolla recursos propios y que, únicamente en último término, y con muchas vacilaciones e inexactitudes, se somete a su oficio racional [47].

Sólo cuando el uso ha desgastado una expresión poética, eliminando de ella los valores extralógicos, convirtiéndola en signo indiferente de un objeto preciso, la expresión se ha hecho prosaica, es decir, puramente instrumental. En poesía la situación psíquica del hablante se comunica por contagio; en las obras en prosa, llevando la atención del oyente hacia determinados objetos. La poesía estimula; la prosa informa. Bajo el influjo de la poesía, y *muy especialmente* de sus recursos musicales, distintos espíritus se funden no por puntos claros y singulares, sino como un bloque difuso, en un núcleo de tono anímico común.

En esto, justamente, está la esencia del objeto estético, considerado por Santayana como un todo orgánico analizable

[46] Raimundo Lida, *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*. Ed. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Tucumán (Argentina), 1943.

[47] Raimundo Lida, *ob. cit.*, pág. 96.

en los tres aspectos de materia, forma y expresión; consistiendo la eufonía en la intrínseca colocación de la materia de la poesía: el sonido. Pero, como los sonidos se hallan en relación unos con otros, dependen de la forma tanto como de la materia; y la forma misma está condicionada por la expresión. Por eso cobran importancia en la expresión aquellos elementos que contribuyen a darle una peculiar configuración que, en lo más formalmente inmediato, hace referencia a la metáfora, a la imagen y al metro, quedando para el eufuismo cuanto hace referencia al valor de la palabra.

Dice P. B. Rice [48] que ha habido una gran revolución en el concepto de poesía y que, como muchas revoluciones, ha consistido parcialmente en un retorno a un primitivo estado de cosas, real o imaginado, y, consecuentemente, en la repudiación de una pretendida herejía. La herejía sería suponer que la metáfora o la imagen en un poema son en primer lugar una ornamentación o una ilustración, es decir, que la metáfora no es parte integrante de la estructura del poema. La entraña del poema, de acuerdo con este punto de vista, radica en el *sujeto*, que puede ser una idea platónica, una orientación moral, o una emoción. En cualquiera de estos casos la "imaginería" es meramente instrumental: y, una de dos, o explica la idea, haciendo la enseñanza moral plausible y persuasiva, o produce la vibración emotiva.

En oposición a este concepto de la poesía, los modernos han vuelto a la fe de los "elisabetianos" y "metafísicos" del siglo XVII en el carácter estructural de la metáfora. Como dice Cleanth Brooks [49], nosotros no podemos separar de los poemas sus comparaciones (como podríamos separar las ilustraciones añadidas como comprobante), sin demoler los mismos poemas. La comparación es, en un sentido estructural, el poema mismo.

Esto nos lo prueba Santayana con el ejemplo de su pro-

[48] P. B. RICE, *ob. cit.*, pág. 266.

[49] *Modern Poetry and the Tradition*, pág. 15.

pia poesía —y aun de su filosofía—, en las cuales, según Howgate [50], destaca, más que la contextura epigramática del estilo, la abundancia de metáforas. Una figura se halla siempre en la punta de la lengua de Santayana. Las más abstractas ideas surgen envueltas en las más concretas vestiduras. Sus pruebas de una proposición filosófica se hacen más bien por analogía que por lógica.

Esta tendencia, que es fuente de confusiones para los filósofos, para el lector corriente es una perpetua fuente de satisfacción. Encuentra siempre viejos amigos en la dicción de nuestro autor: la naturaleza, Dios, el espíritu, la sustancia, palabras todas enriquecidas por la experiencia de las cosas, que, si a veces reciben un nuevo significado, conservan siempre, como un delicado perfume, su vieja fragancia. El ritmo de las frases de Santayana es un placer para el oído, en la misma medida en que su forma, o su incisivo pensamiento, son una alegría para la mente. Sus debilidades son simplemente el exceso de sus virtudes. Puede ser recargado, acumulando imagen sobre imagen, o reuniendo una formidable y a veces inextricable serie de adjetivos tras de los nombres, pero da, a ciertas palabras, especiales significados que sólo se ponen de manifiesto al lector tras larga frecuentación.

Lo que halla su confirmación teórica al decirnos, el mismo Santayana [51], que, ciertas cosas, que desde el punto de vista lógico son una perogrullada, pueden ser, con frecuencia, desde un punto de vista imaginativo, un gran descubrimiento, pues es posible que nadie hasta entonces haya advertido la evidente analogía que tal perogrullada revela.

Por eso le atrae sobremanera la posible variedad dentro de la unidad, la posible combinación de melodia y significación, siendo, precisamente dentro de tan estrechos límites, donde él mismo ha encontrado su más grande inspiración poética. Sobre todo en el soneto, al que define como "la más

[50] *Ob. cit.*, pág. 223.
[51] *Tres poetas filósofos*, pág. 29.

clásica de las formas poéticas modernas". Ha captado, además, en todo su valor, la diferencia esencial entre el soneto auténticamente poético y tanto ejercicio retórico como hoy se nos da por tal, al decirnos: "Un soneto en el cual el pensamiento no se distribuye adecuadamente a la estructura del verso no tiene ninguna excusa para ser un soneto" [52]. Por eso, encuentra la rima mucho más clásica en espíritu que el verso blanco, el cual carece casi enteramente del poder de sintetizar la frase y hacer que lo inesperado parezca lo inevitable.

Aunque se da cuenta de su peligro, y señala que la poesía pura es puro experimento, añadiendo que no es extraño que las nueve décimas partes sean un puro fracaso. Por ello, si bien da a la expresión tan gran importancia, no se entrega totalmente a ella, sino que la deja en su justo medio. Porque, en última instancia, Santayana sabe siempre descubrir y reconocer lo que de esencial hay en lo que no ama, y lo que hay de perecedero en lo que ama.

Eufuismo.

Santayana es un poeta "eminentemente constructivo y sabio", por eso creo —con P. B. Rice— un poco sorprendente el que haya "dignificado al eufuismo" como uno de los elementos constitutivos de la poesía. El eufuismo consiste en la "elección de coloridas palabras y de frases singulares y elípticas" [53], mientras que sus propios versos no son marcadamente "preciosos", sobre todo si se les compara con los de sus contemporáneos. Esto hace que sea todavía más revelador el que haya destacado tal cualidad.

Podemos ver que, en una ocasión, refiriéndose al verso de Pope, dice: "aunque es eufónico no es eufuístico". Hay que tener en cuenta también que, según Santayana, los simbolistas explotaron este elemento casi exclusivamente, y que,

[52] *The Sense of Beauty*, pág. 173.
[53] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 257.

sobre todo durante sus años de estudiante y los años siguientes, la moda estética entre los jóvenes, en Boston y Nueva York, fue el simbolismo [54].

Entre las diversas tendencias del simbolismo la más generalmente seguida fue aquella que consistió, como continuación de una de las principales orientaciones del romanticismo, en elevar y purificar la cualidad emocional de la poesía, siendo la emoción más apreciada el sentido del misterio. El símbolo, es decir, la concreta imaginería, no era un fin en sí mismo, ni el factor esencial del poema. Su función consistía en sugerir lo plástico, lo dúctil y lo indefinido.

El eufuismo, tal como lo define Santayana, sería una pura cualidad verbal. Pero —como apunta P. B. Rice— nos saca de lo verbal para trasladarnos a la región de lo imaginativo, ya que, como el mismo Santayana dice en otro pasaje de su obra, "la poesía es un lenguaje donde el instrumento cuenta tanto como el sentido" [55], ya que hemos de tener en cuenta que las categorías del discurso son: en parte, puramente representativas; en parte, puramente gramaticales; en parte, mixtas. Y la eufonía y las leyes fonéticas son principios que gobiernan el lenguaje sin referencia ninguna a su significación; aquí la palabra es todavía una especie de música.

En el otro extremo se halla esa forma final de la prosa que encontramos en el razonamiento matemático o en el estilo telegráfico, en los que no subsiste nada de la retórica, y en los que la palabra se halla despojada de cuanto no es indispensable a su papel simbólico. Entre ambos extremos se extiende el vasto campo de la poesía, o más bien de la expresión imaginativa, donde el medio verbal es un medio, sin duda, pero con una cierta transpariencia, con una cierta referencia a hechos independientes, y que, al mismo tiempo que lo ex-

[54] R. Tupin, *L'influence du Symbolisme française sur la poésie américaine.*

[55] *Interpretations of Poetry and Religion,* pág. 258. P. B. Rice, página 268.

presa, elabora el hecho y lo enriquece con afinidades extrañas a su propia naturaleza" [56].

Tales consideraciones llevan a Santayana a diversos intentos de delimitación entre los campos de la prosa y de la poesía. Observa, en primer lugar, que la prosa se desarrolla en dirección a un ideal puramente representativo del lenguaje, el cual consistiría en la transparencia perfecta, en la descripción del objeto, mientras que la poesía parece volver la espalda a este ideal y aferrarse al intento de destacar, lo que, en el lenguaje, afirma la materialidad del medio verbal, el poder refringente de las palabras en relación con su significado.

Con la prosa, a medida que se toma conciencia de su verdadera función, desprendiéndose de medios adventicios, se desarrolla el lenguaje en el sentido de un uso puramente simbólico, acentuado al máximo por la ciencia. Ambas, poesía y ciencia, se originan en el mundo del sentido común y parten de él: ambas son imaginativas, ya que pueden utilizar la continuidad entre el mundo del sentido común y los mundos de su propia creación. La ciencia no es necesariamente menos imaginativa que la poesía, y la poesía no está necesariamente menos relacionada con el mundo de cada día que la ciencia. Con la poesía se permanece siempre en un uso parcialmente musical del lenguaje, uso en el que predominan los valores sensibles fonéticos [57].

La prosa *comunica* un sentimiento, atrayendo la atención sobre determinados objetos, mientras que la poesía prefiere *transmitirlo* por contagio. Bajo la influencia de la poesía muchos espíritus irradian, a partir de un núcleo de sensaciones más o menos parecido, a partir del mismo humor vital, hacia imágenes más diversas e incomunicables. Por el contrario, cuando se habla en prosa, los interlocutores se asaltan, se

[56] *Reason in Art*, pág. 75.

[57] J. DURÓN, pág. 361.

asedian mutuamente por un lenguaje periférico; entran en contacto por diversos puntos superficiales, y de allí impulsan su acuerdo hacia el interior, hasta llegar, tal vez, a una coincidencia práctica del pensamiento.

El acuerdo se realiza por un control mutuo y externo del espíritu, gracias a una serie de contactos, de ligeras llamadas a una posible sensación, Mientras tanto, el acuerdo poético ofrece un carácter vago y masivo; hay una especie de fusión inicial de los espíritus bajo la hipnosis de influencias musicales, a partir de las cuales cada uno, al alertarse, vuelve a sus pensamientos y a sus interpretaciones personales [58].

De todos modos, conviene distinguir entre *forma* y *materia* prosaicas. Una novela, una sátira, un libro de filosofía, aunque tengan forma exterior singularmente prosaica, pueden ser, sin embargo, de contenido poético; sus visiones, sin correspondencia perceptible con el mundo real, pueden no expresar otra cosa que la potente fantasía que las produjo. Y caben obras poéticas en las que, por el contrario, la riqueza de forma verbal recubra un seco armazón de ideas [59]. Por eso "un espíritu que esté persuadido de que vive entre cosas que, como las palabras, son esencialmente significativas, que esté convencido de que las cosas significan la máxima llamada al amor, que arrastra tras él todos los objetos, es un espíritu poético en su intuición, aun cuando el lenguaje que emplee sea la prosa" [60].

Pero si las formas poéticas son formas de vida humana [61], hemos de tener en cuenta que "el lenguaje es un instrumento de ordenación subjetiva de la experiencia, y alterándola en cierta medida —dice Santayana con palabras que recuerdan a Bergson— logra fijarla, dominarla y hacerla homogénea y transmisible". Aunque hemos de reconocer que los límites de

[58] *Reason in Art*, págs. 98-99.
[59] *Reason in Art*, pág. 104.
[60] *Tres poetas filósofos*, págs. 19 y sigs., y *Reason in Art*, cap. VI.
[61] *Reason in Art*, pág. 97.

ese elemento subjetivo de la palabra, tal y como lo concibe Santayana, no son fáciles de precisar, sobre todo si persistimos en las distinciones —hoy corrientes— entre comunicación y expresión, entre lo lógico y lo extralógico, entre lo significativo y lo subjetivo.

Santayana tiende a incluir en lo subjetivo todo lo que es "intrínsecamente idiomático", y en lo significativo todo lo objetivo y real. Porque "lo connatural del lenguaje no son las cosas existentes, sino esas nociones ideales, esos términos lógicos o poéticos que el pensamiento puede definir o con los cuales puede juzgar [62]. Y así el poeta debe huir del seudoarte que se satisface con mundos inconexos e insignificantes.

Si tan fácil es que la música, a pesar de su poderosa llamada directa a la sensibilidad, derive hacia lo vacío y enojoso, cuanto más fácil y grave es el riesgo de combinar palabras que no ofrezcan sino sus propias iridiscencias de forma. La versificación absoluta y la dialéctica absoluta se justifican en ciertos momentos como puro deporte formal; ejercitan órganos intelectuales que, sirviendo a otras actividades más completas del hombre, tienen derecho a exigir intervalos de descanso en que se desahoguen irresponsablemente.

Por ello el valor de la palabra adquirirá un significado realmente nuevo cada vez que aparezca en un contexto que sea asimismo radicalmente nuevo. Como la expresión en que figure será una creación lingüística original, el sentido de la palabra, aparentemente idéntico, se desviará en cada caso hacia lo humorístico, lo dramático o lo grandioso [63].

Esto lleva a Santayana a plantearse, como un último jalón en lo que a problemas del lenguaje se refiere, la cuestión de la traducción. Él, hombre bilingüe si los hay, conoce bien las diferentes propiedades de los idiomas, y hace decir solemnemente a lord Basil Kilcoole, el divertido personaje de *The Last puritain:* "La poesía nunca puede decir dos veces

[62] *Character and Opinion in the USA*, pág. 168.
[63] *Reason in Art*, pág. 97.

una misma cosa". Y es que la comparación de las lenguas, sobre todo, pone de manifiesto la reacción de la palabra sobre la cosa nombrada, lo mismo que aquella relación hace predeterminar a la fonética la perspectiva mental de la aprehensión y de las asociaciones afectivas del objeto.

Los traductores saben bien el combate que hay que librar para hacer pasar de una lengua a otra los valores expresivos, ligados no sólo a asociaciones que el arte podría en rigor restituir parcialmente, sino, principalmente, "al sonido mismo de las letras, al modo de alocución, a las inflexiones características de la voz, al timbre de los sonidos" en los que el fundamento es fisiológico [64].

Y lo que lleva ese combate al fracaso, en el caso de la traducción poética, es lo que constituye, por otra parte, la magia de la poesía: la inmersión del mensaje en el medio y en el ritmo [65], porque la poesía de los verdaderos poetas no ha reducido nunca su ambición a vagar por el reino de la pura ficción, a acumular imágenes sin provecho para el alma. Ha sido siempre, con un sentido de mayor o menor seguridad en las condiciones de la vida, una interpretación del hombre en el mundo y enfrentándose a su destino.

[64] J. Durón, *La pensée de Santayana*, pág. 342. G. Santayana, *The Sense of Beauty*, pág. 170.

[65] *Reason in Art*, pág. 77.

LO POETICO

Un paso más hacia la delimitación de lo poético, partiendo del lenguaje como materia suya, es el aislamiento de una parte de esa materia en un todo homogéneo, esto es, el poema. Y el primer problema que se plantea Santayana es precisamente la extensión del poema en relación con el lenguaje poético.

En *Tres poetas filósofos* se pregunta Santayana si la poesía es esencialmente alicorta, si lo poético es necesariamente intermitente en los escritos de los poetas; si solamente el momento fugaz, la disposición temporal de ánimo, el episodio, pueden ser sentidos con arrebato o expresados con arrobo, mientras que la vida en su totalidad, la historia, el carácter y el destino, son objetos que escapan a la imaginación y al arte poético. En principio no lo acepta, y únicamente reconoce que si, como ocurre con frecuencia, encontramos agradables las cosas pequeñas y desagradables las grandes, si es cierto que somos mejores poetas en una línea que en una epopeya, se debe simplemente a nuestra carencia de facultades, a nuestra falta de imaginación y de memoria y, sobre todo, a nuestra falta de disciplina [66].

Para Poe un poema no podría ser largo; para Santayana la poesía no es poética por ser breve o incidental, sino por ser vasta y elevada. Si un exceso de contenido la lastra debe atribuirse exclusivamente a la debilidad del poeta y no al

[66] *Tres poetas filósofos*, pág. 21.

mundo que el decir poético abarca. Un ojo más rápido, una imaginación más sintética, podrían abarcar un tema más amplio con la misma facilidad.

Un verdadero romántico insistiría, además, en que "los más profundos e innatos deseos de la mente" no son racionales en absoluto, sino emocionales y místicos, y están mejor satisfechos por todo cuanto es elusivo, esto es, por el "arte indeterminado". Pero existe, entre Poe y Santayana, pese al avance que la teoría de Poe representó en su momento, un conflicto de primeros principios; se hallan en desacuerdo en su concepto sobre la naturaleza del conocimiento y en su concepción de la naturaleza misma del universo poético.

No puede haber compromiso entre los puntos de vista clásico y romántico cuando ambos se mantienen seria y honestamente. Por eso, para Santayana, la descripción a que daría lugar un tema más amplio no sería más pálida y desteñida a causa de su extensión, sino, por el contrario, más fuerte e intensa, pues, no obstante su mayor volumen, sería tan unitaria como la visión limitada.

Ahora bien, la poesía que de ordinario consumen las gentes es poesía trillada, que se dedica a propagar, en imágenes convencionales, ideas establecidas desde mucho antes. Esta poesía puede incluso llevarse a cabo con un verso que sea una amalgama de eufonía y eufuismo. Claro está que el verso amalgamado de eufonía y eufuismo tiene su encanto, pero, si es solamente esto, Santayana reconoce que es poesía de un nivel más bien bajo. Es en parte su insistencia sobre aquellos problemas de la experiencia inmediata, el tercero de los elementos señalados por P. B. Rice, lo que hace la concepción de Santayana más aguda que la de los mejores simbolistas, los metafísicos y sus discípulos del siglo XX[67].

[67] P. B. Rice, *ob. cit.*, pág. 270.

Experiencia inmediata

Santayana empieza por reconocer que la poesía "tiene cuerpo, que representa el volumen de experiencia tanto como su forma" [68]. Donde la prosa científica trata de establecer y usar símbolos convencionales, la poesía transforma, rompe las estrechas concepciones designadas por las palabras usuales, y las diferencia de las cualidades sensoriales, fuera de las cuales estas concepciones fueron originariamente unidas. Busca muchas de las impresiones vitales que el intelecto rechaza, y actúa en los inexpresables límites de la percepción. Nuestros pensamientos lógicos, dice Santayana, dominan la experiencia sólo como los meridianos y los paralelos hacen un cuadriculado del mar. La salud es una locura bien empleada; vivir despierto es un sueño controlado. Fuera de las desdeñadas riquezas de este sueño el poeta busca sus materiales. Como ya dijimos anteriormente, se sumerge en el caos yacente bajo la corteza racional del mundo y extrae algunas imágenes superfluas, alguna emoción casualmente hallada en el camino, uniéndola de nuevo al objeto presente. De este modo reinstaurará cosas innecesarias, destacará cosas ignoradas, pintará el paisaje de nuevo con colores que el intelecto había permitido que se esfumasen; y si alguna vez parece oscurecer un hecho será porque restaura una experiencia [69]. Esto es, similar al *dérèglement raisonne* de Rimbaud y Tristan Corbiére, a la disociación predicada por Remy de Gourmont; enriquece las cualidades afectivas del poema y, en ocasiones, puede corregir la perspectiva parcial de la visión científica.

Pero ¿qué diferencia hay entre intuición poética y visión vulgar? [70]. Para Santayana consiste en que la intuición poé-

[68] *Reason in Art*, pág. 198.

[69] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 259-261.

[70] Toda visión, incluso la científica, es siempre vulgar si se la compara con la visión poética. Vid. J. DURÓN, *La pensée de Santayana*, página 345.

tica abarca una perspectiva más amplia. Aun el poeta más limitado relaciona sus palabras de suerte que tengan un impulso mágico que, sin saber cómo, nos conduzcan hasta las cimas de la intuición. Y se pregunta: "¿Acaso no es debida la calidad poética de frases e imágenes a su capacidad de concentrar o desencadenar las confusas impresiones que ha depositado en nosotros una larga experiencia? ¿No encontramos, cuando sentimos la emoción poética, lo dilatado en lo conciso y lo profundo en lo claro, al modo como se reflejan todos los colores del mar en las aguas de una piedra preciosa?".

No cree, sin embargo, que la diferencia entre el poeta y la gente vulgar, sin imaginación, que habla o se enfrenta con las cosas, resida en que piense menos que ella, sino que cree que el poeta siente más, que en su momento intuitivo —bien que efímero— tiene una visión, algo así como una simbólica inspiración, que le hace ser más profundo y expresivo.

Aclaremos aquí que Santayana hace una muy importante distinción entre *expresividad* y *expresión*. Usa *expresividad* para designar toda la capacidad de asociación o sugestión poseídas por un símbolo ideal, y que, como tal, no es necesariamente una función de experiencia estética. La *expresión*, por otra parte, se limita a aquellas sugestiones o asociaciones que están incorporadas en el objeto presente [71].

Cuando la intensidad —inclusive la intensidad momentánea— puede ser expresada, para Santayana implica plenitud de sugerencias, condensadas en el preciso momento en que se vive. Porque Santayana cree que vivimos simpre en el momento fugaz, y que en ese momento fugaz se hallan confinados tanto el filósofo como el poeta, debiendo cada uno de ellos enriquecerlo con sus infinitas perspectivas que, si han de ser posteriormente reveladas, deben ser enfocadas por el espectador en un espacio y en un tiempo limitados.

Esto incluye valores, pero incluye también otros elemen-

[71] *The Sense of Beauty*, pág. 198.

tos de significación junto con esos valores. Tales significaciones deben estar comprendidas en la inmediata experiencia. El poeta no busca en la experiencia un sistema abstracto de elementos calculables, sino su inmediata significación para el espíritu. Con esto la imaginación poética no hace más que continuar, en cierta manera, el procedimiento por el cual las palabras e imágenes usuales se transforman para entrar en el verso.

Lo mismo que el verso rompe el orden prosaico de las palabras, para someterlas a una medida distinta y agradable, la poesía rompe la imagen prosaica total de la experiencia, para introducir un ritmo más acorde y más inteligible para el espíritu.

Y es que la abstracción, por la que el mundo de la ciencia y de la práctica se destaca de nuestra experiencia —dice en otro pasaje Santayana[72]—, es demasiado violenta para satisfacer incluso al más atolondrado y vulgar; la idealidad de nuestras visiones de la naturaleza, el convencionalismo del drama al que nosotros llamamos mundo, son demasiado deslumbrantes para no ser de algún modo percibidos por todos. Hay algún instante en que cada uno debe retroceder hasta el alma, debe enfrentar esta posición con el pensamiento de la muerte y debe preguntarse por el origen y valor de su vida. Recordará entonces sus apagados amores, sentirá que sus ilusiones son las únicas que le han dado siempre un sentido de la realidad, y que son solamente sus pasiones las que le han proporcionado la esperanza y la visión de la paz. Se buscará a través de sí mismo y casi captará un significado para su experiencia[73]; medio creerá, por último, que todo aquello con lo que ha estado tratando fue un sueño, un símbolo, y elevará sus ojos más lejos, hacia la verdad. Este plástico momento de la mente, cuando llegamos a distinguir lo arti-

[72] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 268-270.

[73] En *Three Philosophical Poets* Santayana escribe: "El espíritu es un mitólogo nato y proyecta sus opiniones a sus causas", pág. 33.

ficial y lo inadecuado dentro de lo que concibe el sentido común, es el verdadero momento de la oportunidad poética [74].

¿Cuál es entonces el objeto estético en el caso de un poema? El repetido ensayo de Santayana sobre los elementos y las funciones de la poesía proporciona algunas claves. El único camino para expresar emoción bajo la forma del arte consiste —dice T. S. Eliot, en *The Sacred Wood*— en encontrar un objeto correlativo. En otras palabras, una colección de objetos, una situación, una serie de acontecimientos, que serán la fórmula de esta particular emoción. Así, cuando se nos dan los hechos exteriores que deben terminar en experiencias sensoriales, la emoción es evocada inmediatamente.

Este objeto correlativo, a un más bien bajo nivel de invención, consiste —para Santayana— en los caracteres del poema; a un nivel algo más elevado, en las figuras sobre su fondo físico e histórico o sobre su cósmico paisaje. El poema logra un nivel aún más alto cuando tiene trama, cuando los caracteres pertenecen a una imaginada sociedad y se mueven dentro de una situación dramática, implícita o explícita.

Para comprender a fondo un poema es menester hacerse cargo de la experiencia total de que el poema brotó [75]. El "objeto poético" debe, por tanto, incorporar las implicaciones lógicas, las actitudes morales o las direcciones político-sociales del poema cuando éste tiene algunas de ellas. El poema puede referirse lo mismo a lo *universal* que a lo *particular*, pero lo universal debe existir *in re* en la concreta experiencia del poema, y no meramente *ante rem*, en la mente del poeta, o *post rem*, en la reflexión del lector. Según P. B. Rice, un tal concepto del objeto poético puede encontrarse en la práctica de la crítica por nuestro autor, aunque no reciba un adecuado desarrollo en su teoría poética. Que, por otra parte, sí lo recibe, pues es Santayana quien nos dice que el poeta

[74] "Una oportunidad, podemos apresurarnos a confesarlo —añade Santayana—, que se ve generalmente frustrada.

[75] *Three Philosophical Poets*, págs. 13 y siguientes.

construye con los materiales adquiridos en su observación del mundo, y que la función de la verdadera poesía no es ayudarnos a desesperar de la inteligencia, ni a buscar remedio a sus limitaciones, sumergiéndonos en el caos de lo indefinido e inexpresable [76].

Por eso va pacientemente deslindando campos. En la antinomia arte y pensamiento dice: "una mente refinada encuentra tan poca felicidad en el amor sin amistad como en la sensualidad sin amor; puede sucumbir a ambos, pero no aceptará ninguno. Y lo que es verdad de la mera sensibilidad no lo es menos de la mera fantasía. En cuanto al gusto, se forma en aquellos momentos en que la emoción estética es masiva y distinta; entonces las preferencias crecen conscientemente y los juicios se traducen en palabras que reverberarán a través de los mares tranquilos constituyendo prejuicios, hábitos de percepción, modelos secretos para toda otra belleza. Así, un período de vida en que tales intuiciones hayan sido frecuentes puede reunir gustos e ideales bastantes para el resto de nuestros días. El período más apropiado es la juventud, ya que, cuando los hombres pueden desarrollar sus tempranas impresiones más sistemáticamente y encontrar su confirmación en diferentes sectores, rara vez miran al mundo de nuevo o usan meras categorías para descifrarlo [77]. Por más que un poeta deba su inspiración y su éxito a una atmósfera y una estación propicias [78], el poeta, en cuanto inspirado, es asiento de irresponsables combinaciones creadoras con las palabras y sus significados. La inspiración, es simplemente

[76] *Reason in Art*, pág. 81. Es interesante, en torno a este tema, el artículo de Q. D. Leavis, *The critical writing of George Santayana*, aparecido en *Scrutiny*, núm. 4, 1935, págs. 281 y sigs.

[77] *Reason in Art.*, pág. 195: "La mitad de nuestras normas proceden de nuestros primeros maestros; la otra mitad, de nuestros primeros amores. Y nos persuadimos de que nunca, por más profundamente que nos sintamos conmovidos, ningún otro objeto, salvo los entonces descubiertos, puede tener una verdadera sublimidad".

[78] *Three Philosophical Poets*, pág. 42.

locura que recorre a tientas su camino. Si el poeta posee un confuso caudal de hábito y experiencias los utilizará al azar; y lo probable es que, de almas a las que no mueve más que el frenesí y el éxtasis, nazcan otras demasiado débiles y contrahechas para sobrevivir. O sea, que —siguiendo a Platón— los resultados de la fantasía espoleada por el entusiasmo, deben someterse, según Santayana, a la ley racional. Esto es lo que lleva a afirmar, en su ensayo sobre Shelley, que el principio clásico del criticismo, esto es, el contenido, la salubridad, e incluso una especie de invasora sabiduría, se requieren para las supremas obras de arte [79], ya que el poeta es un intérprete y, a diferencia del músico, difícilmente puede tener éxito sin experiencia y dominio de los asuntos humanos [80].

Razón por la que el sentimiento es factor de unificación al más alto nivel organizador de que la poesía es capaz, ya que el arte del poeta consiste, en gran parte, en intensificar las emociones mediante la unión de objetos dispersos, que naturalmente las provocan. Por esta unión de cosas distintas, que tienen una nota común de sentimiento, el mismo sentimiento es evocado con toda su fuerza; e incluso es, con frecuencia, creado por primera vez [81]. El último fin de la poesía, más que el cumplimiento de una desintegración mística, que sería su tendencia si permaneciese estática, consiste en el análisis por el poeta con un fin creador de la experiencia

[79] *Winds of Doctrine*, pág. 157: "Como confirmación de todo, si se mira con atención, se encontrará que Shelley expresa realmente un idealismo, un verdadero idealismo platónico".

[80] *Reason in Art*, cap. IV, págs. 82-84: "Su arte es mitad genio y mitad fidelidad; necesita inspiración; debe esperar a que las automáticas tendencias musicales fermenten en su mente, probando así que es fértil en invenciones, comparaciones e intrépidas asimilaciones. Pero la inspiración sola le desvaría, porque su arte no se refiere sólo a su propio impulso formal, sino que trata de aclarar el mundo real".

[81] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 263.

dada en su elemento más inmediato: "la imaginación racional".

Imaginación racional

Para Santayana consiste en "recurrir al material de la experiencia, apoyándose en la realidad de las sensaciones latentes bajo la superficie de las ideas convencionales". Y, partiendo de este vital, pero indefinido, material, construir nuevas estructuras, más ricas, más finas, más ajustadas a las primitivas tendencias de nuestra naturaleza, más verdaderas con respecto a las posibilidades últimas del alma [82].

Con ello se hace alusión a la función moral de la poesía, e incluso se puede sugerir que Santayana propone, cual cometido suyo propio, el intentar, por un camino directo y obvio, embellecer el mundo, aproximarle a los deseos del corazón. No es éste el caso. Hace referencia a dos, o tal vez tres, aspectos de la poesía, que no son totalmente separables, pero que es usual diferenciar en forma más explícita de lo que él lo hace. El primero podría ser la *estructura imaginativa,* considerada como elemento de cualquier poema totalmente realizado; el segundo sería la *estructura lógica,* y el tercero la *estructura moral,* o ideal aportación que tan sólo la poesía del género profético posee en alto grado. Adviértase que Santayana sostiene que la poesía puede tener más estructuras que la requerida por una unidad de sentimientos.

La diferenciación de los sentimientos mismos depende "de la variedad de los objetos experimentales, esto es, de la diferenciación entre los sentidos y los agentes externos que los estimulan". Los sentimientos y la imaginación deben ser alimentados por la experiencia del sentimiento, y rehacer sus materiales en una forma que es tan concreta como esa misma experiencia del sentimiento. La gloriosa emoción, que hace

[82] *Interpretations of Poetry and Religión,* pág. 278.

elevarse a un niño o un poeta, debe, en último término, encontrar su objeto correlativo [83]; ésta es la principal tarea del poeta y de la poesía. El poema solamente consigue completa unidad estructural cuando ha logrado "sumergirse en el caos que se extiende bajo la costra racional del mundo y recoger una imagen inútil, una emoción fugaz, para aproximarlas al objeto presente. Restablece, así, las cosas superfluas, pone de relieve las olvidadas, y reaviva en el paisaje los colores que el entendimiento ha dejado marchitarse" [84]. Estas líneas suenan algo a Bergson y se sienten tentaciones de interpretarlas en el sentido de un impresionismo poético, pero he aquí que van a llevarnos al ideal de una poesía racional y fuertemente estructurada. En efecto, Santayana no concibe esta desintegración de la percepción común, sino como la condición preliminar de lo que es a sus ojos la parte esencial y la función suprema de la poesía: lo que no desarticula la percepción común más que para reconstruirla en una nueva percepción más completa y orgánica.

Las alegrías y las tristezas entrevistas no brindan su significación completa, sino como elementos de una armonía ideal, que se precisa y se refuerza a medida que se ensancha la comprensión de la experiencia. Y es justamente el poeta quien nos llevará a esta comprensión más general. Lo mismo que una nota pulsada al azar no adquiere su valor determinado hasta que no se integra en una melodía, y lo mismo que la melodía no se explica ni se fija hasta que se desarrolla armónicamente, una fantasía o una emoción no adquieren un sentido ideal hasta que un poeta no los transporta al mundo de las formas inmortales que construye. La más alta misión de la poesía consiste, pues, en iniciarnos, por la ficción de lo que es imposible, en tanto que experiencia, en la signifi-

[83] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 277. Otra vez la palabra clave de T. S. Eliot, quien puede muy bien haberla tomado de Santayana, del que fue discípulo en Harvard.

[84] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 261.

cación de lo que ha sido efectivamente nuestra experiencia [85].

Este y no otro es su cometido; acudir al material de la experiencia y construir nuevas estructuras, más ricas, más finas, más ajustadas a las primitivas tendencias de nuestra naturaleza, más verdaderas respecto a las últimas posibilidades del alma. Nuestra introspección dentro de nuestro ser se justifica entonces por un subsecuente y más libre ascenso hacia su meta; volvemos a los sentidos solamente para encontrar alimento para la razón; destruimos convenciones únicamente para construir ideales [86].

Como dice Chesterton [87], la poesía trata enteramente de aquellos grandes deseos eternos, y sobre todo olvidados, que son los últimos déspotas de la existencia. La poesía presenta las cosas tal como aparecen respecto a nuestras emociones, y no respecto a cualquier teoría, por plausible que parezca, o a cualquier argumento, por concluyente que sea. Si el amor es, en verdad, una gloriosa visión, la poesía dirá que es una gloriosa visión, y no habrá filósofo que persuada a la poesía a decir que es la exageración del instinto del sexo. Si la muerte es algo amargo y continuamente penoso, la poesía dirá que así es, y ningún filósofo persuadirá a la poesía a decir que es un período biológico evolutivo. Y aquí aparece el valor total y el objeto de la poesía, que está desafiando perpetuamente a todos los sistemas con la prueba de una terrible sinceridad.

Si la poesía no pudiese idealizar sus objetos más que a contracorriente del proceso de aclaración que lleva al discurso a conocerlos, entonces, como dice Santayana, "oponerse a esta aclaración, amar las incrustaciones fortuitas que obstruyen las ideas humanas", sería en efecto pura locura, y la poesía no sería más que "confusión infantil". Más valdría

[85] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 283-284.

[86] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 268-270.

[87] CHESTERTON, *Robert Browning*, pág. 210.

un mundo descolorido por la ciencia que adornado por los colores de la ilusión [88].

Pero ¿exige la poesía el sacrificio de la verdad? Si, a menudo, como decían los griegos, los poetas mienten, o si, como retrueca Santayana, el mentir es privilegio de los poetas, porque están en una etapa anterior a aquella en que se separa lo cierto de lo incierto, porque veracidad y consecuencia no son ideales que el hombre adquiere espontáneamente —ya que aprendemos a valorar como aprendemos a vivir, mientras vamos descubriendo que el espíritu individual no puede existir en absoluta libertad y soledad—, hemos de reconocer que la poesía de los puros poetas no ha reducido nunca su ambición a vagar por el reino de la pura ficción y a la acumulación de imágenes sin provecho para el alma. Ha sido siempre, con un sentido más o menos seguro de las condiciones de la vida, una interpretación del hombre ante el mundo y ante su destino. Y así lo es también para Santayana.

[88] J. DURÓN, *La pensée de Santayana*, pág. 345. En relación con G. SANTAYANA, *Reason in Art*, págs. 105 y 108.

LA POESIA

Si hubiéramos de medir la poesía según el criterio de Santayana, *la racionalidad,* habría que condenar en su esencia misma, como infiel a la función moral del arte, la poesía romántica. Poesía a la que la sensibilidad moderna debe en gran parte el haber probado la fecundidad espiritual de los "valores de insatisfacción". Pero la poesía romántica está toda llena de la riqueza íntima de la experiencia, y ya hemos visto la importancia que Santayana concede a la experiencia inmediata en relación con el objeto poético. Es precisamente la experiencia la que recoge y restituye la innumerable variedad de las emociones del hombre frente a las cosas y frente a su propio destino. Si, con el Santayana moralista, podemos admitir que la poesía romántica vuelve la espalda a la vida de la razón, e incluso si, con el Santayana crítico, podemos aceptar —frente a un ideal de belleza lograda— que esta poesía revela la impotencia de los románticos para admirar, con la forma, la anarquía de la emoción, a fin de realizar las condiciones de una perfección positiva, habría que condenar, bien entendido, no solamente la poesía romántica, sino la poesía actual, con sus extraños dominios y sus técnicas de desorden. Pero hay que pensar que, Santayana, lo que hace es tratar de definir una ambición poética suprema, de llegar a la esencia misma de la poesía, al concepto ideal de poesía para el filósofo.

Es justamente con este rigor de principio con el que Santayana sostiene que la poesía rechaza todas las formas ocio-

sas que no se ciñan a sus objetos, pues lo que intenta es transformar estos objetos en sustancia ideal, asimilada al espíritu. Y, en el sentido en que todo poeta es creador de mitos, convierte a las cosas en unidades permanentes que nunca son por sí. Por eso la poesía, en sus manifestaciones supremas, es más filosófica que histórica, y condensa la realidad en tipos memorables, prescindiendo de toda circunstancia significativa. Por eso, también, su lenguaje es más filosófico que el de la prosa, ya que está más cerca de la experiencia psíquica original.

Es así como hemos de entender que, para Santayana, los valores ideales de la poesía son inseparables de los valores materiales del medio verbal empleado. La poesía realiza, en suma, ese milagro de ser una sabiduría sin dejar de ser un encantamiento sensible. De esta suerte, y pese a las analogías aparentes, su concepción se halla en los antípodas de la concepción hegeliana. Las razones por las que Hegel coloca a la poesía en la cima de las artes correrían más bien el riesgo, desde el punto de vista de Santayana, de sacrificarla en cuanto arte.

Según Hegel, la función de la poesía consiste en que el espíritu se exprese a sí mismo. Lo que, como ve muy bien Durón, se desarrolla en una esfera totalmente espiritual, de la que no sale más que para tomar del mundo sensible un signo que sea distinto del pensamiento. Según esto, las palabras que emplea el poeta son simples medios de transmisión, puros signos que una intuición superior rechaza. Se llegaría así a subordinar la poesía a los momentos superiores de la dialéctica, que son la religión y la filosofía. Desde luego —para Hegel— la poesía puede ostentar un cierto privilegio en relación con las otras formas del arte. Este privilegio significa únicamente que, a partir de un cierto momento de desarrollo del pensamiento, el papel del medio sensible desaparece como tal.

¿Quiere decir esto que la poesía anuncia, tras de tantas disoluciones de las formas internas del arte, la disolución del

arte mismo? Con esa especie de obsesión que hace su dialéctica inexorable, Hegel lo señala cuando afirma: "La poesía, al tratar el elemento sensible de una forma negativa, va tan lejos por este camino que, en lugar de hacer del sonido —que es lo opuesto a la pesada materia espacial— un símbolo significativo —como hace la arquitectura con sus materiales—, lo reduce al rango de un simple signo inerte. Al proceder así destruye la unión de la interioridad espiritual y la exterioridad real, hasta tal punto que deja de estar conforme con el concepto primitivo del arte, y corre el peligro de apartarse totalmente de la región de lo sensible para perderse definitivamente en lo espiritual" [89].

La conclusión de Santayana es diametralmente opuesta a la de Hegel. Para él las artes, y dentro de ellas la poesía, consisten en lo que son, en lo que aportan de positivo, en el valor de progreso que poseen las diversas actividades espirituales. Todas las artes expresan y realizan la vida. Todas tienen su función distinta y permanente. Y si se puede hablar de un privilegio de la poesía, no es por reivindicar a su favor una prioridad de valor, sino solamente para señalar esta alianza excepcional entre el mensaje y el medio que se encuentra en ella.

Por otra parte, no es tanto porque se destruyan como tales, sino porque se realizan, por lo que las artes sirven, cada una a su manera, y todas paralelamente, a la vida de la razón. Nada más alejado de Santayana que una jerarquía de las artes, como nada más contrario a su filosofía que esta idea, mortal para el arte, de que habría que desprenderse de lo sensible para alcanzar el ideal.

De aquí viene la reacción de Santayana contra "ciertas especies de sensualismo o esteticismo que han decretado en nuestros días que la teoría no es poética", queriendo negar la evidencia de que toda imagen o emoción que sacuden una

[89] HEGEL, *Estética*, tomo III, segunda parte, págs. 17-18. Cito por la edición francesa de Jankélévitch.

mente cultivada están saturadas de teoría. Para él un predominio de tal sensualismo o esteticismo sería suficiente para explicar la impotencia de las artes. Encuentra que la vida de la teoría no es menos humana que la vida de los sentidos, sino que es más típicamente humana y más profundamente emocional. La razón de esto reside en que la filosofía es una experiencia más intensa que la vida cotidiana; "del mismo modo que la música pura y sutil, oída en estado de recogimiento, es algo más profundo y más intenso que el rugido de la tormenta o el alboroto de las ciudades. Por esta razón, cuando un poeta no es un insensato, la filosofía se incorpora de modo inevitable a su poesía, por cuanto se ha incorporado antes a su vida" [90]. En virtud de lo cual cree Santayana que poner objeciones a la teoría sería como ponérselas a las palabras, ya que "las palabras son también símbolos que carecen del carácter sensual de las cosas que representan".

Esta rigurosa interpretación del símbolo es la que hace a nuestro autor extrañarse de que se llame simbolistas, en lugar de impresionistas, a los poetas que están fascinados por los sentidos puros e intentan escribir poemas sobre ellos, ya que, al procurar expresar alguna sensación absoluta, lo que expresan es, más bien, el campo de asociación en que radica tal sensación, o las emociones y vagos pensamientos que caprichosamente lo atraviesan. Y cree que por esa razón, acaso contra su propia voluntad, se convierten en poetas psicológicos, en campaneros de campanas mentales, en agentes de las accidentales armonías de la conciencia. Aquí radica, tal vez, la sombra de menosprecio con que se les califica de simbolistas, como si lo fueran de una especie vacía, supersutil o fatua, pues juegan con las cosas de un modo exuberante, haciendo de ellas símbolos de su pensamiento, en vez de ordenar sus pensamientos de manera inteligible para convertirlos en símbolos de las cosas [91].

[90] *Three Philosophical Poets*, pág. 115.
[91] *Three Philosophical Poets*, págs. 58-59.

Hay otro sentido, en el que un poeta podría ser también simbolista: si desmenuzara la naturaleza y retrocediera a los elementos del paisaje, no con el fin de asociar perezosamente esas impresiones, sino para formar, basándose en ellas, una naturaleza diferente, un mundo mejor que el que revelan a la razón. Los elementos del paisaje, así elegidos, subrayados y combinados nuevamente, serían entonces símbolos del mundo ideal que estaban destinados a sugerir, serían símbolos de la vida ideal que podría llevarse en tal paraíso.

El poeta tendría presente un paisaje en sentido topográfico, tendría conciencia de que hay un mar, de que hay montañas, de que el cielo está sobre nosotros aunque no le veamos, y de que las tribus de los hombres, con sus distintos grados de inocencia, están desparramadas sobre los anchos lomos de la tierra. Porque la poesía es, entre todas las artes, la única que puede presentar acabadamente este paisaje cósmico. El gran poeta debe saber evocarlo en su momento justo, de tal suerte que el objeto que ocupe el foco de su visión aparezca envuelto en naturaleza y en historia, iluminado y realzado, así, por sus afinidades con lo universal y permanente.

Santayana constata que casi todos los poetas clásicos poseían este sentido topográfico, ya que, para los antiguos, la poesía no estaba tanto en el accidente sensible como en las formas esenciales y en las nobles asociaciones. Con esto se revela la superioridad de su cultura, ya que dominaban el mundo como no lo dominamos nosotros viviendo en permanente contacto con lo racional y lo importante.

Por eso estima Santayana que la poesía, mientras es verdaderamente poética, no pierde nunca de vista los sentimientos iniciales ni las llamadas subterráneas, sino que es incorregiblemente trascendente. Y una de las primeras cosas que impresionan al poeta es el espectáculo del cambio inexorable, el hecho de que los objetos que pueblan el mundo desaparecen y no vuelven. El paso del tiempo ha sido siempre uno de los temas favoritos de la poesía lírica y trágica; así

como un tema de meditación religiosa. La percepción del cambio universal, la experiencia de la vanidad de la vida, han sido siempre el comienzo de la serenidad, la condición ineludible de cualquier filosofía bella, mesurada o delicada. Antes todo es bárbaro, tanto en moral como en poesía, pues hasta entonces la humanidad no ha aprendido a renunciar a nada, no ha superado el egoísmo y el optimismo instintivos del animal joven, y no ha trasladado el centro de su ser, o de su fe, desde la voluntad a la imaginación [92].

Pero si la poesía es "un lenguaje en el que el instrumento cuenta tanto como el sentido" [93], su virtud como arte se apoya ampliamente en los recursos verbales. Y, así como la vidriera pintada transmite la luz que recibe interponiendo sus valores propios [94], la poesía transmite el sentido añadiendo los valores intrínsecos del medio sonoro. Valores materiales: belleza sensible de los sonidos, y valores formales: medida y ritmo. Si Leibniz oponía las creaciones de la naturaleza a las de la industria humana mostrándolas orgánicas hasta en los elementos de sus elementos, la poesía parece hacer competencia a la naturaleza por el orden y la belleza que introduce hasta en los elementos mismos de la belleza [95]. Por el colorido y la elección de palabras; por la riqueza, la rareza, la distinción y la originalidad en la distribución de los elementos de la frase; por la distribución de las frases entre sí, el poeta lleva aún más lejos su preocupación por la perfección.

Pero hay más todavía. En la poesía existe, en primer lugar, la facultad que tiene el poeta de romper los hábitos utilitarios y conceptuales del lenguaje, y, bajo las convenciones de la visión común, retener o recobrar, la riqueza de la experiencia inmediata y la "inocencia del ojo". Y, en se-

[92] *Three Philosophical Poets*, págs. 30-31.
[93] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 255.
[94] *Interpretations of Poetry and Religion*, pág. 256.
[95] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 251 y 255.

gundo lugar, la sutil y misteriosa analogía que se manifiesta, en el seno de una lengua dada, entre el mensaje y el medio, entre el sujeto y el vehículo. Analogía misteriosa. Explicable solamente si se piensa en la contigüidad cerebral de los procesos existentes, respectivamente, en la base de las palabras y las ideas.

Todos los procesos vibran en contigüidad con la percepción, y es el acuerdo, o la discordancia de su vibración, lo que se traduce en la conciencia —para el sentimiento— de esta extraordinaria correspondencia entre el sujeto y el vehículo, revelando, en su más alto grado, el milagro poético. Un sonido vocal presenta una analogía mayor o menor con la cosa que designa; analogía que puede variar de la simple onomatopeya, donde es evidente, a la contigüidad más sutil que sentimos, por ejemplo, entre los sonidos agudos y los gestos decididos, o bien entre los ritmos encubiertos, las reverberaciones vagas y los sueños flotantes [96].

Por eso pueden distinguirse —según Santayana— tres planos de poesía. En un plano inferior se halla confinada la poesía de mero sonido y virtuosidad. En un plano intermedio se mueve la poesía de fantasía, de observación y de pasión, en la que las imágenes y emociones reclamadas por el pensamiento práctico se disponen de tal modo que hacen revivir intensamente una experiencia anterior. El grado más alto está reservado para la poesía de la razón creadora; y así, en los poetas sumos, en un Homero o un Dante, los caracteres, aunque bien dibujados, se subordinan al movimiento y significación general de la escena, pues la poesía, para ser completa, debe presentar los personajes en el fondo propio y entre los sucesos y pasiones en que se mueven [97].

Estas tres formas de poesía pueden ser ejemplificadas, en sus límites extremos, y trasponiendo los valores a un plano más metafísico, con los tres poetas filósofos que Santayana

[96] *Reason in Art*, págs. 77-78.

[97] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 273 y sigs.

estudia en su ya citado libro: Goethe, Lucrecio, Dante. Para nuestro autor Goethe es el poeta de la vida; Lucrecio el poeta de la naturaleza, y Dante el poeta de la salvación. Tres poetas y tres mensajes: Goethe, con la vida humana ofrecida en inmediatez y tratada románticamente; Lucrecio, con su visión de la naturaleza y de los límites de la vida humana; Dante, con su magisterio espiritual sobre esta vida y su perfecto conocimiento del bien y del mal. Por eso, con respecto a su tipo de filosofía e imaginación, Dante está en un plano superior a Lucrecio y Lucrecio en un plano superior a Goethe.

Esta clasificación nos permite ya poder comprender en todo su valor la concepción poética de Santayana cuando indica:

a) La gran poesía es equivalente a profecía.

b) La gran poesía debe interpretar e idealizar la vida.

c) La visión del poeta debe estar delimitada por la realidad y gobernada por la razón.

Muchos amantes de la poesía reprochan a Santayana el que desdeña en sus juicios el elemento que a ellos les parece más poético: la imaginación. Pero Santayana no es insensible a la imaginación en poesía. Prueba de ello es su defensa de Shelley, tan heterodoxa y brillante, en uno de sus más inesperados e incluso más generalmente admirados ensayos críticos. Shelley, lejos de ser un "ineficaz ángel batiendo sus alas en luminosa voz", como dice Arnold, no está tratando en absoluto de descubrir este mundo, sino que canta un mundo ideal en que los impulsos del espíritu pueden encontrar un oído simpatizante y una justa apreciación. Cualquier valoración de Shelley, dice Santayana, plantea en su totalidad la cuestión del valor poético de los principios revolucionarios. Y en sus consideraciones finales amplía el campo de la poesía para incluir la imaginativa y la lírica, llegando incluso a mostrar una abierta simpatía hacia la poesía pura.

Santayana sabe muy bien que la imaginación, la pasión, la melodía, el ritmo, son ingredientes sin los cuales la poesía no puede existir, pero, al mismo tiempo, está convencido de

que ellos solos no elevan la poesía al nivel en que se convierte en expresión de los más finos y elevados tonos del espíritu humano.

Aquí está la raíz de su oposición a Croce. Santayana sostiene que la simplificación de la estética a base de identificaciones, como la de Arte-Expresión-Belleza, no aclara los problemas de la crítica artística, sino que los elimina. Por otra parte, estima Santayana que Croce no llega a interesarse en el problema que más preocupaba a los filósofos antiguos: el del puesto del arte. No en una división psicológica de las facultades, sino en la organización ideal de la vida. Hay en Santayana un sentido moral del arte que se subleva contra el esteticismo crociano [98].

Ese mismo sentido moral le lleva a rechazar tres clases de poesía:

a) La indeterminada, porque ésta nunca puede informar la mente, careciendo, como carece, de determinación y precisión.

b) La irracional, no importando cuál sea la intensidad del arrebato, ya que éste impide actuar a la razón, único camino del orden.

c) El poema de poco aliento, por más perfecto que pueda ser en su pequeñez, ya que, siendo igual el resto de sus elementos, el valor aumenta con la dimensión.

Pero no llega a confundir la poesía con la filosofía y protesta, en una carta a Robert-Bridges [99], de esta frecuente incomprensión. Al mismo tiempo sostiene que hay tres tareas

[98] Vid. G. SANTAYANA, *Obiter Scripta*, pág. 54: "Cuando Croce nos dice que toda expresión, si es expresión lograda, es obra de arte igualmente perfecta, y que un perfecto lamento napolitano es estéticamente igual a la *Ilíada*, me guardaré muy bien de querer contradecirlo; sólo que, para mí, la calidad estética así definida interesa únicamente a los estetas, mientras que el hombre debe seguir comparando, valorando las obras de arte a base de principios mucho más humanos y complejos".

[99] Paris, 29 agosto 1929. Recogida en *Letters of Santayana*. New York, 1955.

que el poeta sumo, el poeta racional, debe intentar y realizar:

1) Debe subordinar la caracterización a la trama; debe desarrollar y retratar los caracteres por el sistema de descubrir las circunstancias en que éstos se manifiestan; debe recurrir a situaciones dramáticas y a acontecimientos intersubjetivos, mejor que al soliloquio o la introspección, para mostrar su naturaleza y significación, ya que, como Aristóteles, Santayana cree que la narración es el elemento más importante de la ficción.

2) Debe colocar esos caracteres en un ambiente real e histórico. Las causas y las condiciones de sus emociones solamente pueden ser explicadas en términos de sus tradiciones culturales y del ambiente natural que le rodea. Un verdadero poeta filósofo, en lugar de retratar la naturaleza, como podría hacerlo un paisajista, hace que el lector tenga conciencia de las fuerzas naturales que mueven cielo y tierra descubriéndolas a través del mito o de la fábula, con alusiones que las relacionan con una definitiva visión del mundo.

3) Debe presentar una interpretación profética; filosófica o religiosa. Pasando más allá del inmediato aspecto de las experiencias, la poesía, en su más alto nivel, está sometida a la expresividad en un aspecto en que no lo está en los niveles más bajos. Su función consiste no sólo en interpretar nuestra experiencia inmediata, esto es, en usar las esencias como símbolos —operación que tiene lugar en todas nuestras ordinarias y prácticas relaciones con la sustancia—, sino en formular una ontología.

Para ello hay que tener en cuenta tres requisitos, que se hallan en estrecha relación con las tres tareas anteriores, y que pueden enunciarse así:

1) La gran poesía debe utilizar una forma perfectamente determinada. Las palabras deben contribuir a un tipo

de discurso explícitamente unificado. Los sonidos deben organizarse de acuerdo con definidos esquemas rítmicos. Las imágenes invocadas deben formar un cuadro, o una serie de cuadros concéntricos, como la unidad de lo múltiple.

2) La gran poesía debe elaborarse con los materiales más apropiados. Debe emplear sonidos melodiosos y musicales, palabras ricas y sugestivas, imágenes gráficas y sugerentes. En cada uno de estos aspectos las necesidades formales son de la mayor importancia, ya que la creativa, la original fantasía poética, no es una forma secundaria de la sensibilidad, sino su primera y única forma.

3) La gran poesía debe expresar una significativa perspectiva del mundo y una aguda y profunda interpretación, tanto de la condición humana como del paisaje cósmico, pero con una *visión* filosófica que no sea elaborada o discursiva, sino que se subordine a los requisitos de belleza material y formal.

En resumen, si el gran poeta ha de tener una imaginación tan amplia y ordenada como la de un astrónomo, la paciencia del naturalista, su mismo amor al detalle, y un ojo acostumbrado a ver finas gradaciones y líneas esenciales, la gran poesía tiene por objeto restaurar el material de la experiencia, conseguir mantener la realidad de la sensación y la fantasía bajo la superficie de las ideas convencionales, sirviéndose de este vivo e indefinible material para edificar nuevas estructuras más ricas, más finas, más adecuadas a las tendencias primarias de la naturaleza, y más íntima y auténticamente unidas a las posibilidades inmediatas del alma. Es decir, que, en último término, Santayana coloca, junto a la función moral de la poesía, el intento de embellecer el mundo, de remodelarle en la manera más íntimamente unida con los deseos del corazón [100].

[100] *Interpretations of Poetry and Religion*, págs. 270 y sigs.

CONCLUSION

No importa que Santayana haya sido sumamente modesto en cuanto concierne a los méritos de su poesía y que haya creído "que el lector avisado preferiría con toda probabilidad las posteriores versiones de su filosofía", ni siquiera que él mismo las prefiera, por considerar que "están más firmemente asentadas, porque son más sanas y gozan de mejor humor".

Santayana, que ha sido un agudo crítico literario, se ha tratado con demasiada dureza. Es posible, por no decir cierto, que sus posteriores versiones en prosa muestren una mayor madurez de su pensamiento filosófico, e incluso que algunos diálogos tengan una gran belleza literaria, pero su poesía ofrece, como toda poesía, destellos e intuiciones que la filosofía por muy poética que sea no proporciona, y encontrará siempre una minoría de lectores que le darán lugar preferente. Miss Rittenhouse la considera apropiadísima para las almas profundamente subjetivas, para las horas de meditación, para aquellas ocasiones en que sondeamos nuestras propias profundidades y sacamos a la superficie la insatisfecha inquietud del ser [1].

No olvidemos que este juicio de Jessie Rittenhouse es de 1904, cuando incluyó a Santayana entre los poetas jóvenes americanos más significativos. A ello contribuyeron de manera decisiva sus opiniones sobre estética y poesía, publicadas en *The Sense of Beauty* (1896) y en *Interpretations of Poetry*

[1] Jessie B. Rittenhouse, *Younger American Poets*, 1904.

and Religion (1900), que, a su vez, atrajeron la atención hacia su propia obra poética. De todos modos no hubo unanimidad en cuanto a sus méritos poéticos.

Mientras el *Harvard Graduates' Magazine* encontró que la poesía de Santayana era un antídoto, tanto contra la vocinglería como contra las ñoñas baladas que estaban de moda, y el *Dial* le saludó como uno de los tres o cuatro poetas destacados de la última generación, *The Nation* puso el reparo de que la poesía, aun siendo de gran altura, no constituía su punto fuerte, y *Academy* no encontró en ella sino "muy poco de ese rico humanismo lírico que es la sangre viva de la canción" [2].

Pero si se quiere un juicio representativo de la impresión que la poesía de Santayana hizo entre sus lectores de fin de siglo, acaso el más ejemplificador sea el de *Independent's*, que decía literalmente: "En resumen y en conciencia, no podemos situar al Santayana poeta a tan alto nivel como el crítico. Su verso, escrito en la mejor forma tradicional, nos deja fríos. Aspirando a una serenidad clásica con frecuencia no consigue más que ser austero" [3].

Por su parte, Archibald Mac Leish, en *Santayana the poet*, señala la carencia de universalidad de la poesía de Santayana, aunque se cuida bien de advertir que "se yergue solo, completamente aparte de la gran tradición de la poesía inglesa que ha echado raíces en la tierra americana".

Santayana mismo parece coincidir con esta opinión cuando escribe a G. W. Howgate, autor de su conocida biografía, una carta desde Roma en la que dice: "Si tuviese que reprocharle algo sería la excesiva atención que presta a mi poesía". Porque Santayana no se considera poeta en el sen-

[2] *Harvard Graduates Magasine*, núm. XXXII (1902), págs. 47-48. *Dial*, núm. VIII (diciembre 1899), págs. 297-298. *The Nation*, número LXXIII (1901), pág. 439. *Academy*, núm. LXIV (1903), pág. 81.

[3] *Independent's*, núm. LIV (1902), págs. 460-461.

tido inglés y estima que la función de sus versos fue "simplemente la de descubrir las corrientes subterráneas de la mente en su período formativo" [4].

Parece venir a dar la razón a Santayana el hecho de que su segundo volumen de versos, en parte porque era sustancialmente una reimpresión ampliada de su primer volumen, en parte porque aún era poco conocido, no tuvo gran repercusión en la prensa. Pero es el caso que, con el correr de los años, los poemas platonizantes de la segunda serie de sonetos han sido cada vez más admirados, y para muchos de sus lectores y admiradores se encuentran entre los mayores aciertos de toda su poesía.

Howgate, por ejemplo, prefiere la primera serie, pero por motivos que habría de calificar de extrapoéticos. Las razones que da en apoyo de sus tesis son: que la experiencia que se revela en la primera serie conduce más profundamente a la personalidad del poeta, ya que, según él, "toda su vida futura se basa en las convicciones filosóficas y religiosas que dicha serie de sonetos nos ofrece en proceso de formación; que, junto a tan trascendental experiencia, la trama de la segunda serie, pese a la indiscutible belleza de algunos de sus poemas y su maestría formal, está mezclada con mucha retórica convencional, siendo menos originales los poemas. "Muchos otros han tocado el tema del amor platónico, ninguno —nos dice— ha ofrecido en poesía el tema de la primera serie. Esta colección de poemas representa una contribución única a la literatura" [5].

Opinión exacta en lo que se refiere al juicio sobre la primera serie de sonetos, que tropieza, al valorar la segunda y los restantes poemas, con el obstáculo que siempre ha

[4] Carta a G. W. Howgate. *Letters of George Santayana*, pág. 329.

[5] G. W. HOWGATE, *George Santayana*. Univ. of Pennsylvania Press, 1938, cap. II, "The Poet", pág. 62.

supuesto para una precisa apreciación de la poesía de nuestro autor la existencia de su obra filosófica y crítica. Es un prejuicio tan fuerte que casi nadie se libra de él. Howgate, por ejemplo, sostiene que el Santayana poeta no ha podido alcanzar el nivel del gran poeta concebido por el Santayana crítico. Y que habiendo en el Parnaso sitio para muchas especies de poesía, el puesto de Santayana es pequeño, por más que esté muy bien cincelado y domine una amplia perspectiva [6].

El francés Jacques Duron coincide en líneas generales con Howgate. Encuentra la poesía de Santayana tranquila y dominada, con una versificación lenta, impecable en su género, *tal vez demasiado impecable*, y encerrada dentro de los dominios de una sensibilidad ante todo intelectual. Sostiene también que "su registro vocal es limitado, que le faltan las notas más amplias del corazón, el arranque, la fuerza, la variedad, así como esa especie de imprevisible felicidad de la inspiración que marca las vocaciones naturalmente poéticas. Reflexiva más bien que creadora —continúa— es una poesía muy consciente. Consciente sobre todo de sus límites, que no viola jamás, Santayana, tal vez como le corresponde a un filósofo, es en sus versos de un constante y tal vez excesivo pudor [7].

Pese a lo cual se decidió a publicar en 1923 una acertada antología de sus poemas. Aunque en esta antología *(Poems)* había un solo poema nuevo fue acogida con mucho más entusiasmo que cuando se publicaron por primera vez. Muchos descubrieron que el conocidísimo filósofo era un excelente poeta y se aceptó sin reservas que su poesía podía sostenerse por sí misma frente a su prosa.

Las reseñas de la aparición del libro lo confirman sin lugar a dudas: "Su verso sería digno de leerse y lo encontra-

[6] Prólogo a *Poems*. London. Constable, 1923.
[7] JACQUES DURÓN, *La pensée de Santayana*, págs. 87-100.

ríamos notable si nunca hubiésemos leído su prosa" *(London Times)*. "El aprecio que de su poesía hace Santayana en el prólogo cándidamente delicioso, es innecesariamente modesto" *(New Republic)*. "Dudamos que el verso inglés haya sido escrito nunca tan excelentemente por alguien a quien la lengua inglesa no fuese nativa" *(Freeman)*.

Es por ello más asombroso que Santayana dejara de escribir *versos* precisamente cuando se encontraba en la cumbre del éxito. En el prólogo de *Poems* explica que dejó de escribir poesía porque la emoción que le impulsaba a hacerlo había desaparecido y porque había encontrado otro camino mejor para expresar sus ideas, maduras ya como frutos en sazón.

Hay que reconocer menor flexibilidad, menos agilidad y ductilidad en su poesía que en su prosa, pese a la agudeza de la frase, a la plástica imaginería y al acierto expresivo de algunos de los versos. Pero se aprecia en ella que conoce bien la tradición inglesa, ya que pueden rastrearse en sus composiciones reminiscencias de Shakespeare y de Milton, de Wordsworth y de Tennyson, y sobre todo de Shelley. Sin llegar al plagio, es más bien un eco de lecturas que deja su música en el oído del poeta; tiene la ventaja de que, al mismo tiempo, evita su caída en la metáfora vulgar o en la retórica hueca. El defecto de Santayana es, por exceso, el contrario: una densidad de pensamiento culpable de esa ligera falta de flexibilidad y agilidad que hay en su poesía.

A cambio, cuánta precisión y claridad en la frase, cuánta solidez en la expresión y, de cuando en cuando, manejado con mano de seda, el estilete de su verso clavándose en nuestra emoción y quedando firmemente hundido en la memoria. Y no porque los versos de un filósofo deban ser —como él dice— esencialmente epigramas, semejantes a los de los sabios griegos, sino porque algunos de sus versos están cincelados en mármol y viven largamente en el recuerdo.

La sencillez de la expresión es parte de su fuerza y encanto, pero tienen melodía y ritmo a la par que precisión; Santayana no es insensible a los valores sonoros y musicales

del verso por más mental que pueda ser su contenido. Buena prueba de ello son los dos tercetos del soneto *Catedrales por el mar:*

> entonces bajó el viento salvaje por los tubos
> del órgano su eterna cantata repitiendo
> y no en vano la luna zurció devotamente
> su vela desgarrada, alumbrando el Calvario,
> mientras se iban mezclando a la salmodia de ángeles
> los siempre taciturnos diapasones del mar.

En ellos el poeta consigue dar una especie de extraña música del mar a través de una cuidadosa elección de las palabras. Algo se ha perdido en la traducción española, pero queda una cierta resonancia de oquedades marinas, un cierto rumor de olas sucesivas.

Más que de ola arrebatada, que choca y se rompe contra el acantilado, puede hablarse en la poesía de Santayana de ondas concéntricas ensanchándose en un tranquilo mar, sucediéndose incesantes y dando mil matices de ideas y sentimientos, que tal vez escapan al lector apresurado o amigo de platos fuertes, pero que hacen la delicia del lector atento y sensible que se recrea y demora en el verso hasta gozar el detalle más pequeño. Que, por otra parte, no suele ser tan pequeño. No faltan los hondos problemas y los gritos de angustia en la poesía de Santayana. Eso sí, contenidos por su ascético señorío castellano.

Es con esa contención, con esa reciedumbre castellana con las que ha de ponerse a tono el lector si quiere apreciar lo mejor de sus poemas. Hay que comprender y compartir su receptividad, su sentido de la estética y de la belleza, su deleite en la pura contemplación. Sin halagar al lector vulgar, sin buscar los admiradores o seguidores en tropel, va buscando al hombre que debe dialogar con su alma para decirle: he aquí lo que yo he hablado con la mía, he aquí mis soliloquios, apenas más fuertes que un susurro o que una plega-

ria, pero por eso mismo tan sinceros, tan poco retóricos y vacíos.

Si recapitulamos cuanto llevamos dicho podemos afirmar sin esfuerzo que la poesía de Santayana nos interesa porque expresa muchas ideas que, intuidas vagamente dentro de nosotros mismos, no habían hallado el cauce verbal apropiado para su formulación.

Destaca, sobre todo, su simpatía por los limpios y honestos intereses humanos que se hallan encuadrados dentro de la perspectiva del ideal: amor, belleza, arte, religión. En un crescendo que va desde el universo de la ciencia física, al que Santayana se siente unido por su naturalismo, hasta el catolicismo que alienta y perdura en su subconsciente, traduciéndose, como tantas veces hemos probado y repetido, en símbolos y alusiones continuas, en tributos a la fe; esa fe que hace creer en "invencibles conjeturas del alma" y que, en el fondo, tan bien se acuerda con la cálida simpatía humana de Santayana. La que ha captado asimismo a su biógrafo G. W. Howgate, pese a lo cual es capaz de dar de su poesía una impresión bastante objetiva cuando dice: "Yo creo que la poesía de Santayana es genuina, creo que es algo más que un mero repertorio de tradiciones filosóficas y literarias". Recoge, sin embargo, el lugar común de que la poesía de Santayana es "defectuosamente perfecta", de que los poemas, como ha dicho Jessie Rittenhouse, "son tan acabados que uno desearía alguna falsa nota aquí o allá, que nos sugiriese un fallo en la voz o un latido a destiempo".

El que las falsas notas puedan ser deseables en poesía es tema largo y complejo; pero, en todo caso, no debemos olvidar que su poesía, al igual que su teoría, ha debido ser influida por su lectura de otros poetas, por su filosofía general y hasta por su propio hacer poético; dado que es un artista consciente, sus poemas también deben haber sido sometidos a revisión a la luz de sus principios. No es que pueda ni siquiera pensarse que un poeta genuino puede escribir poemas para ejemplificar una teoría, pero su teoría, al condicionar su acti-

tud ante la experiencia, puede ejercer cierta influencia sobre el proceso de creación, y más aún sobre el de revisión, determinando aquellos poemas que merecen ser dados a conocer y los que no.

Dentro de esos límites P. B. Rice sostiene que Santayana es un hábil artesano con respecto a todo cuando él agrupa bajo el concepto de forma, es decir, metro, rima, prosodia, etcétera, y que su lenguaje es siempre "feliz" en el mejor sentido de la palabra. Le reprocha dos cosas: el formalismo, que le hace completar sus versos, en algunas ocasiones, con adjetivos superfluos, y que su frase, en general precisa, no sea creadora, empleando un vocabulario muy literario.

"Mi mano —dice Santayana, confirmando este juicio— es la del aprendiz de una gran escuela, una musa, no exactamente inglesa, me visitaba en mi aislamiento." Y añade: "La misma, o el fantasma de la misma que visitó a Boecio, a Musset o a Leopardi". "Desde luego —dice Howgate, comentando estas palabras de Santayana— no es fácil llevar estos paralelos demasiado lejos, ya que Santayana no es un servil imitador de ninguno de ellos, sino que muestra su habitual discernimiento al seleccionar sus apoyaturas literarias. La desilusión de Boecio, en oposición a la suya, representa un alejamiento de la fama y de las riquezas, y, si Musset y Leopardi están más próximos a él, el escepticismo de su tiempo y el relajamiento de los lazos religiosos juegan un gran papel en su desilusión."

No son sólo Boecio, Musset y Leopardi, aunque hayan sido los citados por él, los únicos poetas que han dejado su huella en la poesía de Santayana; también los renacentistas italianos, sobre todo Miguel Angel, han dejado trazos indelebles en su poesía, sirviendo de cauce poético a una de las principales influencias de su segunda serie de sonetos, el platonismo.

No es que Santayana parafrasee a Miguel Angel, pero responde a estímulos semejantes a los que movieron al gran escultor, y se puede afirmar, sin grave riesgo de ser desmen-

tido, que, como él, escribió con plena conciencia de que estaba haciendo poesía amorosa platónica.

A veces, sin embargo. especialmente en los pasajes más católicos —dice Howgate—, Santayana recuerda el tono religioso de Dante; la inmaterial idea platónica es reemplazada por la trinidad y el reino platónico de las almas puras se convierte en el cielo, haciéndose eco del catolicismo de su juventud, pero en tal modo que revela haber leído cuidadosamente al florentino.

La amada de Santayana, como la de Dante, antes de que pecaran los ángeles,

> "llegó a alcanzar los siete circulos celestiales
> atravesando alegre los prados de asfodelos

hasta llegar a ser, o parecer, la

> sola sombra del ser
> único que es en sí y —perfecto— se da.

Para que no falte nada, la amada de Santayana es capaz también, nueva Beatriz, de conducirle al paraíso. Baste recordar el soneto XXXIX, último terceto, donde dice:

> Tu beso al paraíso feliz me impulsaría
> casi cual si besara ese pan consagrado
> en el que yace el alma enterrada de Cristo.

Otro de los escritores italianos cuyos versos encuentran un eco en la poesía de Santayana es Guido Cavalcanti.

Pero, cuando Santayana, a lo largo de toda su poesía, incluye en un poema propio unos versos traducidos para darnos la clave de su platonismo, aparece Petrarca, como ocurre con los dos tercetos del soneto XXVIII. Claro que no son sólo estas las influencias del cantor de Laura que encontramos en sus versos.

En un rápida constatación podemos verla en el primer terceto del soneto XXXIX:

> ¡Dios! Que dormida o muerta besarla otra vez puedo
> sobre la pura frente, o en los cerrados ojos,
> o allí donde se esparce el oro en su cabeza,

o en el segundo cuarteto del XL:

> Ilumina tú entonces su cabellera de oro,
> cuida sus rojos labios, sus rizadas pestañas
> y encúmbrala hasta el ápice; es mi amor verdadero
> de dulces ojos tiernos y despejada frente.

De todos modos el petrarquismo de Santayana es un petrarquismo ligeramente de segunda mano, filtrado un poco por Miguel Angel. Nunca pueden buscarse razones lógicas en las preferencias de unos escritores por otros, pero existen siempre unos nexos curiosos que, a veces por extrañas coincidencias, aproximan a seres en los cuales no es fácil encontrar algún rasgo común que justifique a priori dicha aproximación.

Entre Miguel Angel y Santayana hay una coincidencia singular. Al gran escultor y pintor y al gran filósofo y prosista, casi por diversión, como a fray Luis de León, les han caído de las manos unos cuantos, no muchos, poemas llenos de delicadeza; unas florecillas, como diría en su metáfora fray Luis, pero en las cuales nos dan más claro testimonio de su intimidad, de su dolorido sentir, mejor que en las grandes construcciones de las tumbas mediceas o de *La vida de la razón,* de la capilla Sixtina o de *Los reinos del ser.* Al lado quedan, como testimonios de perfección, un *Moisés* o los *Tres poetas filósofos,* una *Piedad* o *Diálogos en el limbo,* un *David* o *El sentido de la belleza.* Pero entre el descanso y las fatigas de las grandes obras ninguno de los dos ha desdeñado pergeñar un soneto o una canción. Y el filósofo que, desde muy joven, ha puesto su ideal estético en Miguel Angel, ha

sabido captar también su viva y ardiente intimidad; contenida por una forma clásica que le es consustancial, ya que el mundo de las formas es su mundo; eso sí, con un ardor interior que trasciende lo puramente convencional y da, a quienes lo saben apreciar, la medida humana de su corazón.

Sin ninguna duda Santayana ha sido uno de los que más ha valorado al Miguel Angel poeta, traduciéndole y, sobre todo, coincidiendo con él en inclinaciones y sentimientos.

Y si Miguel Angel, refiriéndose a la belleza de su amada, para él, como buen platónico, solamente un indicio de lo que es la belleza eterna, se expresa:

> Onde, se mai da due begli occhi il guardo
> torcer non so, conosco in lor la luce
> che mi mostra la via ch'a Dio mi guide.
>
> Soneto III.

Santayana nos dirá:

> Para mí no; para ti brilla con tan perfecta
> aureola dorada su frente, Dios amado.
>
> Soneto XXXVIII.

Y si Miguel Angel escribe:

> E vivo ascendo tra gli spirti eletti,
> grazia ch'ad uom mortal raro si dona.
>
> Soneto III.

Santayana apostilla:

> Por tí posee su alma esta suave dulzura
> y sus pasos no llevan sino a tus aposentos.
>
> Soneto XXXVIII.

O más aún: si, en reminiscencia dantesca —a través de Petrarca—, Miguel Angel cincela un verso que reza:

> Veggendo nei tuoi occhi il Paradiso.

Santayana, después de pedir el milagro de besar a su amada, dormida o muerta,

> sobre la pura frente, o en los cerrados ojos
> o allí donde se esparce el oro en su cabeza

exclama con similar arrebato:

> tal beso al Paraíso feliz me impulsaría.
>
> Soneto XXXIX.

El verdadero amor, para Miguel Angel, es un amor "celestial", desligado de envoltura carnal:

> Fallace speme ha sol l'amor che muore
> con la beltà.
>
> Soneto IX.

Y lo mismo para Santayana,

> tu forma —esa belleza que puede ver el mundo—
> no es la gloria que a mí pudieran ofrecerme.
>
> Soneto XLVII.

Y ese amor, precisamente por su carácter espiritual, es un amor fuera del tiempo, es decir, atemporal, eterno. Así lo piensa Miguel Angel

> E sia con l'opre eterno anco il mio amore.
>
> Soneto XXXIX.

y así lo afirma, con mucha mayor fuerza poética, Santayana, en uno de sus mejores versos sueltos, de esos que se graban para siempre en la memoria:

> Un amor es bastante para la eternidad.
>
> Soneto L.

Por eso ambos condenan un amor que sea solamente terreno y sensual. Miguel Angel lo distingue y clasifica:

L'un tira al ciel, e l'altro a terra tira,
nell'alma l'un, l'altro abita nei sensi.

Soneto VIII.

Santayana lo define y reniega:

Pero esto no es amor, sino algo más triste,
es el hambre de amor y el amor no se aprende.

Soneto XXIII.

Y sí Santayana nos confirma su finitud:

Si, muere todo amor que de un beso pende.

Soneto XXXIX.

Miguel Angel añade que, muriendo, mata:

Voglia sfrenata è il senso, e non amore,
che l'alma uccide.

En cambio, el amor espiritual, el amor místico y arrebatado, puede alzar al amante incluso a una visión de lo eterno. Veámoslo en Miguel Angel:

L'acceso amor, onde vien l'alma sciolta,
S'e calamita d'ogni ardente core,
Com'or purgato in seno a Dio si torna.

o bien,

la forza d'un bel viso al ciel mi sprona.

Soneto III.

Y confirmémoslo en Santayana:

Sé que habrías bajado, dejando el paraíso,
para reconfortarme; pero soy yo el que asciende
por la bondad divina para arder junto a ti.

Soneto XLVIII.

Podrían prolongarse los ejemplos por páginas y páginas, pero no porque los sonetos amorosos de Santayana sean una imitación de Miguel Angel o de un poeta determinado, sino porque son una obra totalmente original, pero completamente penetrados de la tradición platónica. Basta recordar su conferencia sobre el amor platónico en los poetas italianos del Renacimiento, conferencia en la que se da una aguda interpretación de una serie de poetas que va de Guido Cavalcanti a Lorenzo de Médicis, pasando por Dante, Petrarca y Miguel Angel.

Sobre este último decía Santayana en su conferencia, recogida más tarde en *Interpretations of Poetry and Religion:* "Encontramos en los poemas de Miguel Angel la variada expresión de un credo, medio estético, medio religioso". Efectivamente, Miguel Angel nos dice: "el alma es por naturaleza creada por Dios para el gozo de la belleza divina. Toda verdadera belleza lleva a la idea de perfección; el esfuerzo hacia la perfección es la fatiga de todo arte, que tiene por objeto, por tanto, un sobrehumano e insoluble problema. Asimismo, todo amor que no lleva al amor de Dios, que no se funde con él, es un largo y desesperado tormento" [8].

Este credo, en gran parte, es también el de Santayana, como puede verse leyendo sus sonetos de la segunda serie.

En cambio, en los sonetos de la primera serie hay un mayor acercamiento a Leopardi, ya que se da en ambos el mismo melancólico pesimismo, el mismo escepticismo, el mismo alejamiento espiritual de la vida y la religión de sus conciudadanos. A Leopardi las vicendas familiares con sus padres, y a Santayana el choque con un mundo ajeno, al comenzar su educación en Boston, les produjeron esa tendencia al aislamiento y la soledad, ese contraste con la sociedad que se traduce en la triste resignación prevaleciente con frecuencia

[8] Ed. Harper Torchbook. New York, 1957, pág. 132.

en sus estados de ánimo, y que cobra relieves acusados en los respectivos poemas.

Más intenso en Leopardi, más dominado y ascético en Santayana, por influjo de Avila y Castilla sobre todo. Se podrían citar otra serie de ejemplos como se ha hecho con Miguel Angel: su "infinita vanidad del todo", frente al "mundo que no escogió nunca la mejor parte"; "el falso mundo", frente a "la ruinas de los años"; pero basta recordar la muerte como solución. Si para Leopardi el hado no hizo otro don al género humano que el de morir, Santayana pide —puesto que las alegrías no son para él— que la jornada terrenal sea breve. Mientras tanto, ambos poetas contrastan la tristeza de sus vidas con la alegre inocencia de la juventud y de la naturaleza. Véase el soneto IV de Santayana y compárese con *El sabato nel villagio*, de Leopardi.

Otras semejanzas podrían encontrarse entre el *Canto notturno*, de Leopardi, y *Medianoche*, de Santayana, o bien entre dicho canto mismo y el soneto VII de Santayana. Muchos más se pueden traer a cuento releyendo ambos poetas, como también es fácil establecer una serie de relaciones y compaciones entre la poesía de Santayana y la de Musset. Recordemos de este último unos cuantos versos del poema *Rolla:*

> Je ne crois pas, ô Christ! à ta parole sainte:
> je suis venu trop tard dans un monde trop vieux.
> D'un siècle sans espoir naît un siècle sans crainte.

y compararse con estos del soneto XIII de Santayana:

> ¡Adiós, pesada carga! No llevará ya el fardo
> opresor y agobiante de esta entrañable fe.

También, como en el caso de Miguel Angel, los ejemplos podrían multiplicarse. Pero quiero referirme a otra coincidencia de mayores resonancias españolas.

P. B. Rice, en su artículo *The Philosopher as Poet and Critic*, del volumen de homenaje a Santayana publicado por la

Biblioteca de Filósofos Vivientes en 1940, decía que la poesía de Santayana, a más de ser digna de atención por sí misma, lo era por otras varias razones, "entre otras porque Santayana era el único filósofo por vocación, al menos en los tiempos modernos, que ha llegado a conquistar una gran altura como poeta".

Si P. B. Rice hubiese tenido algún ligero conocimiento de la vida intelectual española en lo que va de siglo no habría hecho tan apresuradamente esa afirmación. Hay en España un filósofo-poeta contemporáneo de Santayana, Unamuno, con el que guarda tantas afinidades y semejanzas que no me resisto a enumerarlas.

Santayana nace el 16 de diciembre de 1863 en Madrid, Unamuno el 29 de septiembre de 1864 en Bilbao, es decir, ni siquiera un año de diferencia separa al madrileño que se arraigó en Avila del vasco que se arraigó en Salamanca, ciudades ambas de la vieja Castilla y alejadas entre sí poco más de un centenar de kilómetros. Y ese arraigo sería tan total, tan definitivo en ambos, que si Santayana dedica a Avila uno de sus mejores poemas, no menos bueno ni representativo es el que a Salamanca ha dedicado Unamuno.

No acaban aquí las semejanzas y afinidades, sino que puede decirse que empiezan. Las mismas dificultades que encontró Santayana con el inglés las encontró Unamuno con el castellano y ambos llegaron a ser prosistas apreciadísimos en cada una de dichas lenguas. En las que ambos fueron poetas, más consecuente Unamuno, pero con una clara dedicación en las dos mismas épocas de su vida; los primeros años de juventud, hasta lograr la madurez, y los últimos años.

Unamuno, como Santayana, conoce y traduce la poesía italiana, y el poeta hacia el que van sus preferencias es, asimismo, Leopardi. Estudios literarios ha escrito Santayana y estudios literarios ha escrito Unamuno; el ensayo inglés ha visto afirmarse a Santayana como uno de los mejores escritores de dicha lengua en *Soliloquios en Inglaterra*, y el ensayo a la inglesa lo ha escrito en España principalmente Una-

muno, que se ha colocado al acabar el siglo a la cabeza de los escritores de lengua castellana del género.

Dos de éstos, los más importantes, la *Agonía del cristianismo* y *El sentimiento trágico de la vida,* hallan sus correlativos paralelos en las *Interpretaciones de poesía y religión* y en *La razón en la religión,* de Santayana. Sobre todo porque ambos, pertenecientes a familias católicas, practicantes de pequeños, pasan, en un determinado momento, por una fuerte crisis religiosa que les aleja del catolicismo sin separarse de él, y sin que sus escritos, de cualquier clase que sean, dejen de ocuparse fundamentalmente del problema de Dios a lo largo de su vida. Y su patetismo, su pesimismo, su agonía, viene precisamente de esa situación en vilo, en que la razón trata de imponerse al instinto, a la creencia, sin conseguirlo plenamente.

Ninguno de los dos conseguirá un éxito al escribir obras teatrales, aunque los dos lo intentan repetidas veces. Son obras que carecen de vigencia teatral por sobra de pensamiento, de concentración de ideas. El ideólogo es muy superior al creador de personajes, y en ambos escritores los personajes no alcanzan la vida necesaria para tener entidad teatral suficiente.

Más éxito logran en la novela, aunque los dos sean extraños novelistas. Si Santayana llega a ser *best seller* en los Estados Unidos con *El último puritano,* Unamuno encuentra gran acogida para *Amor y pedagogía,* para *Abel Sánchez,* para *Niebla.* Las de Unamuno no son propiamente novelas y *El último puritano* tampoco. Hay en estas novelas demasiada filosofía para que puedan ser consideradas novelas de gran público. Interesantes de leer, no tienen una unidad de acción que obligue a seguir con apasionamiento a los personajes. A cambio de ello, qué de matices, qué de sugerencias, qué de pequeños ensayos brotando aquí y allá de entre las nutridas e intensas páginas.

Otro género, en el que tanto el madrileño como el bilbaíno han pasado a ocupar un destacado puesto, después de muer-

tos, ha sido el de escritores de cartas. Si una revelación han sido los epistolarios unamunianos, otra revelación semejante ha sido para los lectores de lengua inglesa la aparición de las *Letters of Santayana.*

Y si no hay una correlación directa entre los tres tomos de la autobiografía de Santayana con una semejante de Unamuno, por la limitación temporal de los *Recuerdos de niñez y mocedad,* es porque una serie de artículos recogidos en libros como *De mi país, Paisajes, Sensaciones de Bilbao, Andanzas y visiones españolas, Por tierras de Portugal y de España,* etc., están llenos de noticias de dicha índole.

Pero no nos detengamos todavía. Los problemas estéticos y de creación han preocupado al Santayana de *El sentido de la belleza,* de *Tres poetas filósofos,* de *Ráfagas de doctrina* y los mismos problemas han encontrado larga acogida en *Alrededor del estilo* y *Cómo se hace una novela,* por no hablar de gran cantidad de ensayos tanto del uno como del otro filósofo.

También podrían relacionarse *Mi religión y otros ensayos,* del vasco, con *La idea de Cristo en los Evangelios,* del madrileño. E inclusive *Potestades y dominaciones,* de este último, con *Contra esto y aquello, Dos artículos y dos discursos* y la serie de ensayos y artículos políticos del primero.

Más disperso Unamuno, a quien exigencias de la vida obligaron a publicar una gran parte de su producción originariamente en artículos de periódicos, más sistemático, aparentemente, Santayana. Y digo aparentemente porque bajo sus grandes títulos, *La vida de la razón, Los reinos del ser, Dominaciones y potestades,* lo que se recoge, sobre todo en el primero y en el último, son una serie de pequeños, deliciosos ensayos, maravillosamente escritos, que lo que están pidiendo a gritos es una antología. Pero igualmente llenos, desbordantes de ideas, los dos. Es difícil encontrar dos escritores de cuya pluma salten más temas incitantes a cada renglón. Más duro, más recio en su prosa Unamuno; más terso, más alusi-

vo Santayana, su problemática es igualmente rica y compleja.

Asimismo, la falta de ductilidad que algunos le reprochan a Santayana en el empleo del verso inglés es la misma que se le achaca a Unamuno en el empleo del castellano. La pena fue que no se trataran asiduamente. Santayana cuenta que una vez, en Salamanca, le mostraron a Unamuno de lejos, pero no se atrevió a saludarle. Luego se ha sabido que se cruzaron alguna carta —se conserva una de Santayana a Unamuno— y parece ser que también se intercambiaron algun que otro libro. En la biblioteca de Unamuno hay dos obras de Santayana y en la carta de éste se agradece el envío de *El sentimiento trágico de la vida*. Pero quedará siempre en pie el interrogante de por qué este conocimiento superficial no se trocó en amistad duradera entre dos hombres que tanto podrían haberse ayudado mutuamente.

Tampoco Ortega, el tercer gran filósofo español de este siglo, tan enamorado de Castilla como los otros dos, cuya filosofía de la razón vital sería interesante comparar con *La vida de la razón*, y en cuya *Revista de Occidente* aparecieron las primeras noticias españolas sobre Santayana, se ha ocupado, como habría sido lógico esperar, de la obra del exilado abulense.

Y eso que es también un filósofo escritor, eminente crítico literario, ensayista por antonomasia, especulador sobre estética y sobre política. ¿Por qué aquellos españoles que podían haber recuperado a Santayana no lo hicieron? ¿Por qué la *Revista de Occidente* que tradujo tantos libros no tuvo interés por traducir alguno de los de Santayana? Al menos un libro, como el de *Tres poetas filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*, que hubiese entrado en la preocupación goethiana de Ortega y Gasset.

Por desgracia, estas preguntas tienen que quedar sin respuesta autorizada. De todos modos, ahí quedan dos magníficos temas esperando la mano que sepa tocarlos: Santayana y Unamuno, Santayana y Ortega y Gasset. Más perentorios

aún porque Santayana es un solitario entre sus contemporáneos americanos. ¿De dónde le viene esta soledad? ¿De su individualismo español? ¿De su austero aislamiento castellano? Posiblemente. Pero si su personalidad ha sido una de las más notables de la filosofía y de la poesía americana de primeros de siglo, no es justo que el éxito universal de sus libros filosóficos y de sus ensayos literarios, de su novela, tiendan un manto de sombra sobre su poesía.

Para España, su patria, que no la conoce casi, para los lectores españoles que no lean el inglés, me he esforzado, durante años de laboriosa y paciente revisión, en verter al castellano la poesía de un poeta, al que todo colaboraba para haberle hecho renegar de su patria y que, sin embargo, aun escribiendo en inglés, mantuvo siempre, con orgullo, como un preciado e irrenunciable privilegio, el seguir siendo español.

BIBLIOGRAFIA

A continuación se da una bibliografía esencial para ayuda de quienes deseen profundizar el estudio de la poesía y la poética de George Santayana. Por razón de mis puestos y desplazamientos diplomáticos la redacción de esta obra se ha visto sujeta a frecuentes y prolongadas suspensiones que, a veces, han durado años. En estas circunstancias el traslado de libros y papeles se ha visto sujeto a los naturales e inevitables traspapeleos.

A ello se debe el que, a pesar de mi paciente búsqueda, hayan quedado sin su oportuna atribución en las citas y notas algunos pensamientos y expresiones que no me pertenecen. Como no es mi propósito adornarme con plumas ajenas, en los libros que con mayor frecuencia he utilizado, y que cito a continuación, podrá el lector o estudioso completar por sí mismo aquellas referencias que las diarias tareas me impiden llevar a cabo por mí mismo.

I. BIBLIOGRAFIA

1. Paul Arthur Schilpp, *The Philosophy of George Santayana*. The Library of Living Philosophers, vol. II. Northwestern University. Evanston and Chicago, 1940.
2. Jacques Durón, *La pensée de George Santayana*. Ed. Nizet. París, 1950.
3. G. W. Howgate, *George Santayana: A biografy*. Ed. University of Pennsylvania Press: Philadelphia, 1938.

4. Raimundo Lida, *Belleza, arte y poesía en la estética de Santayana*. Universidad Nacional de Tucumán (Argentina), 1943.

5. Daniel Cory, *George Santayana: The latter years*. Ed. George Brasilleu. New York, 1963.

6. M. M. Kirkwood, *Santayana: Saint of the imagination*. University of Toronto Press, 1961.

7. Irving Singer, *Santayana's aesthetics*. Harvard University Press Cambridge. Massachusetts, 1957.

Bibliografía más completa se encuentra consultando las especiales aparecidas en los libros de Howgate, Schilpp y Durón. Además, puede consultarse, del propio Santayana: *Obiter Scripta*, Constable, London, 1936.

APENDICE I

EUGENIA [1]

Personajes

LA MARQUESA.

CARMEN, doncella de la Marquesa.

DON SANTIAGO, médico de Avila, y no hay más que decir.

La Marquesa. Buenos días, don Santiago. ¿Cómo sigue usted?

Don Santiago. Muy bien; gracias, señora Marquesa; ¿y ustedes?

La Marquesa. Sin novedad notable. ¿Y en casa, buenos?

Don Santiago. ¿Qué quiere usted? Mi mujer siempre tan delicada; pero vamos tirando. Y ¿qué ocurre, señora? Vamos a ver.

La Marquesa. Cúbrase usted, don Santiago, que hace frío y corre mucho aire por esta habitación. ¡Qué caserón, Dios mío, qué caserón!

Don Santiago. Muchas gracias, señora Marquesa; con el permiso de usted, pues, con la edad y con la calva que tengo, el menor aire que me dé me envía al otro mundo.

(1) Unico texto manuscrito en castellano que se conserva de Santayana.

La Marquesa. Carmen, ponle a don Santiago una silla ahí, arrimada al brasero.

Le he mandado a usted llamar, don Santiago, para hacerle una pregunta: me va usted a hacer el favor de decir por qué indicios reconoce una mujer que está en lo que llaman un estado interesante.

Don Santiago. ¡Hola! ¿Conque eso tenemos? Pues no es mala la noticia. Le felicito a usted, señora Marquesa, le felicito, ¡y que sea enhorabuena! No es mala la noticia, no.

La Marquesa. Espere usted que se la dé, hombre. No sea usted tan precipitado. Aún no me ha explicado usted cuáles son los síntomas, y yo, verdaderamente, lo ignoro.

Don Santiago. Pues ¡vaya! Es una cosa sencillísima.

Carmen. Lo primero es que se hincha el vientre.

Don Santiago. Tiene usted razón, mujer. Ese es el síntoma principal.

Carmen. Eso lo saben los niños de pecho, sin ser médicos. ¡Vaya con la medicina y la ciencia de usted, don Santiago!

Don Santiago. Calle usted, mujer, y déjeme explicar a la señora Marquesa lo que ella desea saber.

Pues bien; en primer lugar, se va hinchando el vientre, y no cesa de crecer hasta el mismísimo momento del parto.

Carmen. Pero, en cambio, lo que sí cesa es el flujo mensual.

Don Santiago. Eso es, precisamente. Eso es lo que le iba yo a decir a usted, señora Marquesa, y ahí tiene usted el otro síntoma principal del embarazo.

La Marquesa. ¿Y no hay más?

Don Santiago. ¡Pues no había de haber! ¡Los otros síntomas que suelen presentarse!

Carmen. Y, diga usted: ¿no se siente saltar al niño?

Don Santiago. ¡Pues es claro! Es decir, cuando llega a tener piernas; que lo que es en un principio, nos asegura la ciencia moderna, y lo he leído yo en los libros alemanes y portugueses en letras de molde, que los niños no las tienen. Pero eso no debe ser la regla general; debe ser consecuencia de estado físico y moral del individuo, es decir, de la madre. Porque la mía, que esté en gloria, solía decir cuando andaba embarazada que no había niños tan revoltosos como los suyos, pues no parábamos ni de día ni de noche.

Carmen. Lo que es usted, por lo visto, ya pegaba coces en el vientre de su madre.

La Marquesa. Pero, mujer, calla, por Dios, que no nos dejas hablar. Siga usted, don Santiago, y no le haga usted caso.

Don Santiago. Pues los demás síntomas, señora Marquesa, se dividen en dos categorías, digámoslo así, o sean, especies: los exteriores y los interiores. Pero son todos consecuencia del estado físico y moral del individuo y no ofrece la ciencia medio alguno de preverlos.

Carmen. Pero diga usted, don Santiago: ¿las mujeres embarazadas no se ponen ojerosas?

Don Santiago. ¡Pues es claro! Eso lo explica la ciencia por el cansancio que les ocasiona el peso del niño.

Carmen. ¿Y no se tiene también algún vahído?

Don Santiago. También dan vahídos, pero ésa no es regla general. Los vahídos son consecuencia del estado físico y moral del individuo, es decir, de la madre; y así se lo iba yo a explicar a la señora Marquesa.

La Marquesa. ¿Y no hay más?

Don Santiago. Puede haber más en el enfermo; puede tener diarrea o vómito, pero en el mismo embarazo no hay más de lo que le acabo de referir a usted.

La Marquesa. Pues bien; en vista de lo que usted me dice, tengo la seguridad de que estoy embarazada. Carmen le dirá a usted si no he engruesado algo en el sitio a que se refiere usted, y hace dos meses que ha faltado la novedad que suele ocurrir.

Don Santiago. Pues, señora, la felicito a usted de todo corazón. Pero el señor Marqués ¿estará contento, verdá usted? Pues es claro. ¡Qué gusto le debe dar!

La Marquesa. El pobre anda algo malo en estos días de frío. Aún no se ha levantado; no duerme bien por la noche.

Don Santiago. ¡Lástima fuera dormir! La tiene mejor empleada.

La Marquesa. Pero ¿no me recomienda usted algún régimen especial? ¿No le hay para las embarazadas?

Don Santiago. Sí, señora; pero hay que estar en antecedentes, pues ese régimen parte del estado físico y moral de la madre. Yo, que conozco a usted hace ya años, y no es poco lo que lo celebro, señora Marquesa, yo le encargo tan

sólo que siga haciendo todo lo que tiene gusto en hacer, y no tenga cuidado, que la sacaremos del paso con toda felicidad.

Carmen. ¡Dios lo quiera! Que lo que es los médicos poco nos han de ayudar.

Don Santiago. Pues yo le ayudaré a usted de buena gana, si es que ayuda le falta; porque, aunque esté algo torpe de las piernas, y no vea del todo bien, la máquina todavía funciona, todavía funciona.

Carmen. Calle usted, desvergonzado, que se conoce que no es usted médico más que de curas y monjas.

La Marquesa. Adiós, don Santiago, y no se olvide de pasar por aquí cuando lo tenga por conveniente.

Don Santiago. Sí, señora; esté usted tranquila. No dejaré de subir por si acaso ocurriere alguna pequeña novedad.

En fin, señora Marquesa, le deseo a usted todo género de felicidades.

La Marquesa. Y yo a usted, don Santiago. Carmen, acompaña al señor.

Don Santiago. Adiós, señora; un recadito al Marqués, y cuidarse mucho. Adiós.

La Marquesa. Usted lo pase bien. ¡Jesús, qué hombre!

(Se retira la Marquesa.)

Don Santiago. ¿Conque eso tenemos? ¡Carajo! Por fin se ha sublevado la señora Marquesa. Y no le falta razón, seguramente que no. Está en su perfectísimo derecho. Pero ¿qué dirá el pobre Marqués?

Carmen. Pues ¿qué había de decir? ¿Qué alegría más grande que la suya? Aún no lo sabe, pero se va a poner loco de contento.

Don Santiago. ¿No lo sabe? ¡Pobrecito! ¡Qué lástima le tengo al infeliz! Pero qué ha de ser, amigo mío. ¡Miserias humanas! Hay que satisfacer a las mujeres, no hay más remedio; la Naturaleza lo exige y Dios lo ha dispuesto así.— Vaya, adiós. ¡Caray!... ¡Qué cerillas nos encaja este gobierno!, es un robo, hombre, ¡un verdadero robo! Adiós, adiós; hasta otro rato.

APENDICE II

POEMAS
Y
VERSIONES

SONETOS

PRIMERA SERIE

1883 - 1893

I

Busqué sobre la tierra un jardín de delicias,
busqué un altar isleño entre el aire y el mar;
donde una suave música sirviese de plegaria,
y fuese feliz rito la velada razón.

Adoraba mi triste juventud en la altura
penosa al Dios que quiso compartir nuestra muerte.
Su amor hizo el dolor mortal más soportable,
sus profundas heridas huir a la alegría.

Y aunque sus tiernos brazos sobre el árbol tendidos
se hacían más hermosos, mendigaban mi abrazo,
mis culpas me impedían el mirarle a la cara.

Fui entonces descendiendo hacia ti desde el Gólgota,
Madre Eterna; consiente que me vayan curando
el Sol y el mar unidos, y guárdame en tu seno.

I

I SOUGHT on earth a garden of delight,
Or island altar to the Sea and Air,
Where gentle music were accounted prayer,
And reason, veiled, performed the happy rite.

My sad youth worshipped at the piteous height
Where God vouchsafed the death of man to share;
His love made mortal sorrow light to bear,
But his deep wounds put joy to shamèd flight.

And though his arms, outstretched upon the tree,
Were beautiful, and pleaded my embrace,
My sins were loth to look upon his face.

So came I down from Golgotha to thee,
Eternal Mother; let the sund and sea
Heal me, and keep me in thy dwelling-place.

II

Era el largo descenso lento y acongojado:
yo dejaba a mi espalda mil miradas piadosas,
mil callados recelos al doblar el sendero,
y mil preguntas mudas a la naturaleza.

Las tiernas ramas verdes al doblarse a mi paso,
y el valle al ensancharse, acallaban mi mente,
inclinada a la justa ley de la primavera,
al más tierno argumento del verano inmediato.

Pero hubo algunas veces que al cercarme la noche,
cuando en mi pecho niño la canción se apagaba,
repleto de añoranzas me recliné en la senda.

Y obsesionado aún por tan largo camino
en mis sienes la antigua pena se diluía
y con sus santos ecos encantaba mi sueño.

II

Slow and reluctant was the long descent,
With many farewell pious looks behind,
And dumb misgivings where the path might wind,
And questionings of nature, as I went.

The greener branches that above me bent,
The broadening valleys, quieted my mind,
To the fair reasons of the Spring inclined
And to the Summer's tender argument.

But sometimes, as revolving night descended,
And in my childish heart the new song ended,
I lay down, full of longing, on the steep;

And, haunting still the lonely way I wended,
Into my dreams the ancient sorrow blended,
And with these holy echoes charmed my sleep.

III

¡Oh, mundo, no escogiste nunca la mejor parte!
Pues no es sabiduría el ser tan sólo sabio
y cerrar nuestros ojos en la visión interna;
mas sí es sabiduría creer al corazón.

Colón descubrió un mundo y no tuvo otros mapas
que aquellos que su fe descifraba en los cielos;
siendo toda la base de su ciencia y su arte,
entregarse a invencibles conjeturas del alma.

El saber es cual tea de resinoso pino
que ilumina el sendero sólo un paso adelante
a través de un vacío de misterio y de miedo.

Invita así al eterno resplandor de la fe:
el único que eleva el corazón del hombre
hasta ser, del divino pensar, el pensamiento.

III

O WORLD, thou choosest not the better part!
It is not wisdom to be only wise,
And on the inward vision close the eyes,
But it is wisdom to believe the heart.

Columbus found a world, and had no chart,
Save one that faith deciphered in the skies;
To trust the soul's invincible surmise
Was all his science and his only art.

Our knowledge is a torch of smoky pine
That lights the pathway but one step ahead
Across a void of mystery and dread.

Bid, then, the tender light of faith to shine
By which alone the mortal heart is led
Unto the thinking of the thought divine.

IV

Quisiera haber nacido ese día del mundo
en que el hombre era en él un muchacho asombrado
y por su alegre cielo negras nubes de pena
esparcían rocío en capullos de mayo.

Pudo entonces amar, y trabajar, y orar;
no el crecer desolado por gastar su fortuna.
Constructor poderoso y destructor sin reglas
vivió mientras la muerte yacía incuestionada.

Ahora contemplamos la ruina de los años,
gemimos bajo el peso del jactancioso logro
y lueñes bacanales no encantan nuestro oído,

ni las danzas nos llevan al santuario del bosque:
no endulzan nuestras lágrimas esperanzas celestes
ni nuestro inoportuno dolor tampoco acallan.

IV

I WOULD I had been born in nature's day,
When man was in the world a wide-eyed boy,
And clouds of sorrow crossed his sky of joy
To scatter dewdrops on the buds of May.

Then could he work and love and fight and pray,
Nor heartsick grow in fortune's long employ.
Mighty to build and ruthless to destroy
He lived, while masked death unquestioned lay.

Now ponder we the ruin of the years,
And groan beneath the weight of boasted gain;
No unsung bacchanal can charm our ears

And lead our dances to the woodland fane,
No hope of heaven sweeten our few tears
And hush the importunity of pain.

V

¿Volveré a soñar hoy el sueño de ayer noche,
ese mentido sueño que sin cesar me acosa?
¿A cuál de mis dos vidas podré yo llamar sueño?
¿A qué acción, vanidad? ¿A qué visión, mirada?

Un día, más despierto, acaso vea claro
si tendré que atenerme a meras apariencias,
si con ambas corrientes crecerá el desbordado
río hasta ser un mar de luz inagotable.

Incluso el mismo sueño que soñé me parece
que será al despertar cual efímero hechizo;
mas no sé si este sueño ha ido penetrando

hondas profundidades del cielo y del infierno,
ya que de cuanto quise saber sé solamente
que o la verdad es sueño o mi sueño es verdad.

V

Dreamt I to-day the dream of yesternight,
Sleep ever feigning one evolving theme,—
Of my two lives which should I call the dream?
Which action vanity? which vision sight?

Some greater waking must pronounce aright,
If aught abideth of the things that seem.
And with both currents swell the flooded stream
Into an ocean infinite of light.

Even such a dream I dream, and know full well
My waking passeth like a midnight spell,
But know not if my dreaming breaketh through

Into the deeps of heaven and of hell.
I know but this of all I would I knew:
Truth is a dream, unless my dream is true.

VI

No ames cual esos hombres presos de los sentidos,
cuyos sueños se forjan con compradas caricias,
o tal vez con ternezas de una joven doncella
en la que sólo aman un efímero goce.

Porque es en este caso a ti sólo a quien amas
o lo que tu conciencia se afana en poseer;
no adores nunca nada que puedas amar menos
si de ahora en adelante huye a tu percepción.

No ames sino al informe y Omnipotente Todo,
de cuyo brillo el rayo más pobre y despreciado
se deshace en un blando, suave prisma de arcilla,

o en los varios colores titilantes de tu alma.
Sus rápidos fulgores no intentes prolongar,
resplandece el saber sólo cuando se esfuman.

VI

Love not as do the flesh-imprisoned men
Whose dreams are of a bitter bought caress,
Or even of a maiden's tenderness
Whom they love only that she loves again.

For it is but thyself thou lovest then,
Or what thy thoughts would glory to possess;
But love thou nothing thou wouldst love the less
If henceforth ever hidden from thy ken.

Love but the formless and eternal Whole
From whose effulgence one unheeded ray
Breaks on this prism of dissolving clay

Into the flickering colours of thy soul.
These flash and vanish; bid them not to stay,
For wisdom brightens as they fade away.

VII

Olvidarme quisiera de que yo soy yo mismo,
y romper la pesada cadena que me liga,
cuyo cerco opresor mis acciones moldea.
Lo que yace enterrado en la tumba del cuerpo

es el ilimitado espíritu del cielo,
el señor del futuro, el guardián del pasado,
y debe salir pronto para —al fin— conocerse.
Por vivir su vivencia moriría con gusto.

Feliz la bestia estúpida y hambrienta de comida
que nunca considera su sufrir como propio;
bendito sea el ángel que ve todo lo bueno

mas sin apercibir que se sienta en un trono;
miserable el mortal que se halla condenado
a conocer tan sólo su corazón doliente.

VII

I WOULD I might forget that I am I,
And break the heavy chain that binds me fast,
Whose links about myself my deeds have cast,
What in the body's tomb doth buried lie

Is boundless; 'tis the spirit of the sky,
Lord of the future, guardian of the past,
And soon must forth, to know his own at last.
In his large life to live, I fain would die.

Happy the dumb beast, hungering for food,
But calling not his suffering his own;
Blessèd the angel, gazing on all good,

But knowing not he sits upon a throne;
Wretched the mortal, pondering his mood,
And doomed to know his aching heart alone.

VIII

¡Oh, torturado espíritu de este desamparado
mundo, que en tu dolor sufres la tiranía,
y en la estrella y el átomo, y en el alma y la piedra,
purgas la primitiva culpa de nuestros padres!

Rico sólo en pesares despliegas tus tesoros,
y tu propia sustancia entregas a los tuyos,
entremezclando amores, lamentos y sonrisas
en el humor sin fin de los cóncavos cielos.

¡Colma mi copa! Posos y rebordes melosos
sean de tu justa mano; que dignamente amor
no endulce su brebaje para mí o para él.

Lo que soy por mí mismo permíteme que pruebe;
no te aplaque mi rezo débil, y tú no aplaques
el fuego de tu altar a causa de mi himno.

VIII

O MARTYRED Spirit of this helpless Whole,
Who dost by pain for tyranny atone,
And in the star, the atom, and the stone,
Purgest the primal guilt, and in the soul;

Rich but in grief, thou dost thy wealth unroll,
And givest of thy substance to thine own,
Mingling the love, the laughter, and the groan
In the large hollow of the heaven's bowl.

Fill full my cup; the dregs and honeyed brim
I take from thy just hand, more worthy love
For sweetening not the draught for me or him.

What in myself I am, that let me prove;
Relent not for my feeble prayer, nor dim
The burning of thine altar for my hymn.

IX

Ten paciencia; es normal que en su sabiduría
se libere el espíritu de sus propias escorias.
Que interminable fiebre no arrojen tus relojes
porque por un exceso de maldad el mal muere.

Muy pronto, ante tus ojos, diluido irá el mundo
y lo perdido en vida cancelará la muerte;
tú debes dejar todas tus cargas en tu cruz
y un día junto a Dios verte en el paraíso.

Ten paciencia: durante toda una eternidad
no habrán de despertarte de este sueño feliz.
Por amor de Dios puedes aguardar vigilante

y añadirle una gota de tu dolor al mar.
Conociste el pesar, todo irá bien contigo.
¡Sí, tu segundo sueño ha de ser bien profundo!

IX

Have patience; it is fit that in this wise
The spirit purge away its proper dross.
No endless fever doth thy watches toss,
For by excess of evil, evil dies.

Soon shall the faint world melt before thine eyes,
And, all life's losses cancelled by life's loss,
Thou shalt lay down all burdens on thy cross,
And be that day with God in Paradise.

Have patience; for a long eternity
No summons woke thee from thy happy sleep;
For love of God one vigil thou canst keep

And add thy drop of sorrow to the sea.
Having known grief, all will be well with thee,
Ay, and thy second slumber will be deep.

X

¿Tendré la decisión de atravesar la tierra
—tan paciente en su curso perdurable y eterno—
sin buscar ningún premio y cediendo a esa fuerza
que nos lleva y orienta y nos dio nacimiento?

Lluevan lágrimas dulce compasión, y refresquen
mi pobreza, y socaven mi estéril sino: agudo
pesar que me corroe y maldecir me hace
mi origen si un instante me falta la alegría

¿es que acaso arde el Sol para que yo lo tome?
¿Esta cansada tierra y ese mar incansable
se fatigan por mí y no por puro gusto?

¿Se puede, ante el esfuerzo del mundo, preguntarse
las razones que hubo o los premios que habrá?
¡Oh, Dios, nos has dejado una buena tarea!

X

Have I the heart to wander on the erath,
So patient in her everlasting course,
Seeking no prize, but bowing to the force
That gives direction and hath given birth?

Rain tears, sweet Pity, to refresh my dearth,
And plough my sterile bosom, sharp Remorse,
That I grow sick and curse my being's source
If haply one day passes lacking mirth.

Doth the sun therefore burn, that I may bask?
Or do the tirèd earth and tireless sea,
That toil not for their pleasure, toil for me?

Amid the world's long striving, wherefore ask
What reasons were, or what rewards shall be?
The covenant God gave us is a task.

XI

No creas, porque ahora me ves —apresurado
hijo mortal del mundo— correr mi propia suerte
que yo blasfemo contra la prometida gracia
o que no reconozco tu amor de santidad.

No la venero menos aunque ella no ilumine
ni aureole mi rostro, pero yo no me atrevo
a entrar en el secreto lugar sacro hasta el cual
sólo los sacerdotes y los profetas llegan.

Hay quienes nacen para ser beatificados
tras la angustiosa y dura penitencia sufrida.
Otros son el orgullo de su tiempo y disfrutan

del elogio de todos los hombres bajo el sol.
Y hay otros que nacieron para quedar perplejos
al mirar tanta pena: y yo soy uno de éstos.

XI

Deem not, because you see me in the press
Of this world's children run my fated race,
That I blaspheme against a proffered grace,
Or leave unlearned the love of holiness.

I honour not that sanctity the less
Whose aureole illumines not my face,
But dare not tread the secret, holy place
To which the priest and prophet have access.

For some are born to be beatified
By anguish, and by grievous penance done;
And some, to furnish forth the age's pride,

And to be praised of men beneath the sun;
And some are born to stand perplexed aside
From so much sorrow—of whom I am one.

XII

En la tierra se fraguan tormentas aún mayores
que las de los chubascos de estío sobre el lago.
Atesoró el pasado horas aún más sublimes
de cuyo imperturbable valor Dios es testigo.

Enorme es el futuro donde nace el portento
de incontables batallas en que la madre tierra
deshace mis quimeras de belleza en las flores
y mata mis ensueños con satánico gozo.

Pero tú, alegre río que alcanzas la llanura,
apenas si consigues que suspire el torrente:
tras de ti las montañas se duermen, y el océano

te aguarda en tanto arrulla con paciencia un eterno
dolor; y ni en su altura entronizado olvida
Febo el viviente espejo de tu pecho tranquilo.

XII

MIGHTIER storms than this are brewed on earth
That pricks the crystal lake with summer showers.
The past hath treasure of sublimer hours,
And God is witness to their changeless worth.

Big is the future with portentous birth
Of battles numberless, and nature's powers
Outdo my dreams of beauty in the flowers,
And top my revels with the demons' mirth.

But thou, glad river that hast reached the plain,
Scarce wak'st the rushes to a slumberous sigh.
The mountains sleep behind thee, and the main

Awaits thee, lulling an eternal pain
With patience; nor doth Phœbe, throned on high,
The mirror of thy placid heart disdain.

XIII

Qué dulces son los días en que despreocupados
vamos por las trilladas, laberínticas, sendas
de la vida, y no apremia subir a una montaña
ni el pesar nos empuja a bajarla de prisa.

¿Por qué angustiosamente perseguir entre el polvo
el rayo sin sentido de una piedra preciosa?
¿Y por qué esta altanera piedad osa pedir
un mundo más extenso que la celeste bóveda?

¡Adiós, pesada carga! No llevaré ya el fardo
opresor y agobiante de esta mi fe entrañable
y con pie descuidado seguiré mi sendero.

Que otro lleve, y no yo, la corona de olivo:
mi corona es mofarme del ardor del que corre
con tierna admiración, con afable sonrisa.

XIII

Sweet are the days we wander with no hope
Along life's labyrinthine trodden way,
With no impatience at the steep's delay,
Nor sorrow at the swift-descended slope.

Why this inane curiosity to grope
In the dim dust for gems' unmeaning ray?
Why this proud piety, that dares to pray
For a world wider than the heaven's cope?

Farewell, my burden! No more will I bear
The foolish load of my fond faith's despair,
But trip the idle race with careless feet.

The crown of olive let another wear;
It is my crown to mock the runner's heat
With gentle wonder and with laughter sweet.

XIV

Es posible que el caos circunde nuestro mundo
—este pequeño mundo latente en cuanto pienso—
ya que mi mismo pecho es como un paraíso
del cual brotan las bellas visiones de mi vida.

Ovillado en mi concha reposo y me adormilo,
poco atento a los cambios externos de los cielos
por los que acaso un Eros recién nacido vuela
o algún vetusto Cronos tal vez es destronado.

Yo atención no les presto; y si la suave noche
me rodea de dioses que nunca he conocido,
entorno con presteza mis párpados cansados

para apartar de mí sus infinitos rostros.
¡Y en vano me amenazan! El huracán no puede
intimidar al copo que es feliz en la brisa.

XIV

THERE may be chaos still around the world,
This little world that in my thinking lies;
For mine own bosom is the paradise
Where all my life's fair visions are unfurled.

Within my nature's shell I slumber curled,
Unmindful of the changing outer skies,
Where now, perchance, some new-born Eros flies,
Or some old Cronos from his throne is hurled.

I heed them not; or if the subtle night
Haunt me with deities I never saw,
I soon mine eyelid's drowsy curtain draw

To hide their myriad faces from my sight.
They threat in vain; the whirlwind cannot awe
A happy snow-flake dancing in the flaw.

XV

¡Un muro, un muro en torno de los azules cielos
y yo sitiado dentro de las montañas áridas!
Dadme sólo el regato de un arroyuelo alpino
pues me basta su voz para escuchar el mar.

Ningún insatisfecho mortal profano venga
para contaminarnos sus pasiones malsanas:
aunque humo de batallas pueble todos los valles
dejad que me salude la eterna luz del sol.

Este es lugar sagrado para toda alma noble,
para toda piedad que no se torne burla.
No hay tumulto en el íntimo corazón de la tierra

ni en este santuario. En paz los cielos corren,
en paz laten las olas de una orilla a otra orilla
y en paz sueña la antigua quietud de polo a polo.

XV

A WALL, a wall to hem the azure sphere,
And hedge me in from the disconsolate hills!
Give me but one of all the mountain rills,
Enough of ocean in its voice I hear.

Come no profane insatiate mortal near
With the contagion of his passionate ills;
The smoke of battle all the valleys fills,
Let the eternal sunlight greet me here.

This spot is sacred to the deeper soul
And to the piety that mocks no more.
In nature's inmost heart is no uproar,

None in this shrine; in peace the heavens roll,
In peace the slow tides pulse from shore to shore,
And ancient quiet broods from pole to pole.

XVI

Incontables bellezas que a existir no han llegado
alientan mi esperanza y a seguirlas me incitan.
Puede ser que los dioses tras del azul habiten;
y que ante mí los sátiros escapen por los prados.

Yo —mientras parpadean las sombras fugitivas
del bosque entre los ojos de las ninfas— las alas
del sagrado dios Eros reconozco en el vuelo,
y me entrego al amor de cuanto nunca he visto.

Es cual plegaria eterna mi triste amor: no sabe
de elevadas delicias ni de lánguidos éxtasis.
Mas, con las estaciones, la tierra se renueva

y el cielo resplandece hospedando a los dioses.
De haber pasado Diana, mayor paz no pudiera
embalsamar las áureas transparencias del aire.

XVI

A THOUSAND beauties that have never been
Haunt me with hope and tempt me to pursue;
The gods, methinks, dwell just behind the blue;
The satyrs at my coming fled the green.

The flitting shadows of the grove between
The dryads' eyes were winking, and I knew
The wings of sacred Eros as he flew
And left me to the love of things not seen.

'Tis a sad love, like an eternal prayer,
And knows no keen delight, no faint surcease.
Yet from the seasons hath the earth increase,

And heaven shines as if the gods were there.
Had Dian passed there could no deeper peace
Embalm the purple stretches of the air.

XVII

Hubo un tiempo en que al mordisco del destino
lancé el reto del derecho del espíritu,
y el muchacho, el visionario de unas horas,
despertó a la humillación de verse hombre.

Soy esclavo, sirvo al sol, sirvo a la luna,
y el que viva de su luz ni les importa.
Me desprecian, pero brillan tan radiantes
que me inundan con su amor, calman mi odio.

Oh, belleza tan sutil, oh valor, firme
creador de este primer afán de ser,
te ofrendamos nuestra muerte y nacimiento.

Por buscarte perecemos insaciados
o alentamos el deseo irrefrenable
de seguir tras tu imagen por la tierra.

XVII

THERE was a time when in the teeth of fate
I flung the challenge of the spirit's right;
The child, the dreamer of that visioned night,
Woke, and was humbled unto man's estate.

A slave I am; on sun and moon I wait,
Who heed not that I live upon their light.
Me they despise, but are themselves so bright
They flood my heart with love, and quench my hate.

O subtle Beauty, sweet persuasive worth
That didst the love of being first inspire,
We do thee homage both in death and birth.

Thirsting for thee, we die in thy great dearth,
Or borrow breath of infinite desire
To chase thine image through the haunted earth.

XVIII

No blasfeméis de amor, ni condenéis, amantes,
la sabia deidad que vuestros ojos ciega
con hermético sello, mas mostrando a la mente
la suma perfección de la naturaleza.

Porque Amor es un Dios que a través de insondables
caminos la belleza que anhelamos nos trae.
Yo amé y perdí mi amor entre los hombres, pero
al cabo de los días he vuelto a recobrarlo.

Oh, confiad en Dios, desterrad la impulsiva
pena que finge males y que es maldición.
Mi ángel de la guarda, aún más bello y más triste

confirma la certeza del amor que me impele,
con extremo arrebato para este sacro verso,
para tan excesiva respuesta a mi plegaria.

XVIII

Blaspheme not love, ye lovers, nor dispraise
The wise divinity that makes you blind,
Sealing the eyes, but showing to the mind
The high perfection from which nature strays.

For love is God, and in unfathomed ways
Brings forth the beauty for which fancy pined.
I loved, and lost my love among mankind;
But I have found it after many days.

Oh, trust in God, and banish rash despair,
That, feigning evil, is itself the curse!
My angel is come back, more sad and fair,

And witness to the truth of love I bear,
With too much rapture for this sacred verse,
At the exceeding answer to my prayer.

XIX

Sobre las altas torres de los cielos se yerguen
las cúpulas doradas donde habitan los dioses;
desde ellas, cual lucero que las pasiones doma
la eterna verdad nutre los ojos inmortales.

Allí los olvidados sueños del paraíso
surgen de las profundas simas de la memoria;
y placeres que exceden a nuestras predicciones
fulgen perennemente bajo brillantes cielos.

Y allí, entre los angélicos poderes, nuestras vidas
sin pesar recordamos, cual si no fueran nuestras;
con amor las ajenas, como si ellas lo fuesen.

Porque ya, desde eternas almenas contemplamos
la belleza inmortal de las aladas horas
y nuestro ser se apoya en su verdad tan sólo.

XIX

Above the battlements of heaven rise
The glittering domes of the gods' golden dwelling,
Whence, like a constellation, passion-quelling,
The truth of all things feeds immortal eyes.

There all forgotten dreams of paradise
From the deep caves of memory upwelling,
All tender joys beyond our dim foretelling
Are ever bright beneath the flooded skies.

There we live o'er, amid angelic powers,
Our lives without remorse, as if not ours,
And others' lives with love, as if our own;

For we behold, from those eternal towers,
The deathless beauty of all wingèd hours,
And have our being in their truth alone.

XX

Tan variadas ideas al bajar la montaña
estudié por consuelo y cesé de afligirme;
luego, con tan floridas espinas, fui tejiendo
la corona, Gran Madre, que en tu altar colocara.

Enséñale a mi lengua la palabra precisa
y a mis ojos abiertos entrega tus secretos
para en tu amor perfecto aprender lo que es vida,
y en tu inmortalidad a sentirme más joven.

No es el alma en la tierra cosa ajena que tiene
sus ricos hontanares de vida en otra parte,
sino que es cual parcela del céfiro sagrado

que de la primavera su hondo aliento recibe.
La mirada de Febo es su fuente de luz,
y un soplo del ocaso su interminable sueño.

XX

THESE strewn thoughts, by the mountain pathway sprung,
I conned for comfort, till I ceased to grieve,
And with these flowering thorns I dare to weave
The crown, great Mother, on thine altar hung.

Teach thou a larger speech to my loosed tongue,
And to mine opened eyes thy secrets give,
That in thy perfect love I learn to live,
And in thine immortality be young.

The soul is not on earth an alien thing
That hath her life's rich sources otherwhere;
She is a parcel of the sacred air.

She takes her being from the breath of Spring,
The glance of Phœbus ir her fount of light,
And her long sleep a draught of primal night.

SONETOS

SEGUNDA SERIE

XXI

Entre miles de voces que trae la primavera,
¿cuáles fueron aquellas de mi mayor deseo?
¿Cuál fue mi grito entre los invernales coros?
¿Cuál mi queja delante de los dioses cantores?

¿Tú, amor tardío, tú? ¿Tú, vuelo de ala herida?
¿Tú, esperanza infinita que mis labios no dicen?
¿Por qué, si el mundo es tuyo, deseas mi dolor?
¿Por qué alteras la calma que tan cara he pagado?

Por más que yo enmudezca cantarán en las ramas
los pájaros cual cantan todas las primaveras,
y por más que yo muera se elevará hacia el cielo

incienso de las almas como en mi juventud.
Pero tú, oh belleza, que jamás he de ver,
¡qué gran amante pierdes si me pierdes a mí!

XXI

Among the myriad voices of the Spring
What were the voice of my supreme desire,
What were my cry amid the vernal choir,
Or my complaint before the gods that sing?

O too late love, O flight on wounded wing,
Infinite hope my lips should not suspire,
Why, when the world is thine, my grief require,
Or mock my dear-bought patience with thy sting?

Though I be mute, the birds will in the boughs
Sing as in every April they have sung,
And, though I die, the incense of heart-vows

Will float to heaven, as when I was young.
But, O ye beauties I must never see,
How great a lover have you lost in me!

XXII

Ese amor que arrebata las esferas celestes
en un interminable anhelo hacia el Eterno,
y hace cantar a coro las estrellas, que intentan
numerar, mientras giran, los años incontables...

Ese amor que levanta —a través de las lágrimas
de rocío— las rosas al sol indiferente,
que ni obtiene promesas ni logra galardones,
ese amor me espolea, se me hace inagotable.

Y es ese mismo aliento que reanimó las flores,
haciéndoles gustar goces desconocidos,
el que encendió la luz que a mi espíritu guía.

Y es esa misma mano que gobernó las horas
y encadenó la Tierra en el carro de Febo,
la que en la órbita eterna del amor tiene al alma.

XXII

"Tis love that moveth the celestial spheres
In endless yearning for the Changeless One,
And the stars sing together, as they run
To number the innumerables years.

'Tis love that lifteth through their dewy tears
The roses' beauty to the heedless sun,
And with no hope, nor any guerdon won,
Love leads me on, nor end of love appears.

For the same breath that did awake the flowers,
Making them happy with a joy unknown,
Kindled my light and fixed my spirit's goal;

And the same hand that reined the flying hours
And chained the whirling earth to Phœbus' throne,
In love's eternal orbit keeps the soul.

XXIII

¿Es amor esta angustia que dentro de mi pecho
me roe cual silente veneno hasta matarme?
¿Es ésa la visión que a los santos ascetas
mantuvo en sus vigilias hasta darles la paz?

¿Es ésta la esperanza que pilotó tu busca,
Caballero del Grial, y te mantuvo puro?
¿Es este mismo el cielo, poetas, que pintáis?
¡Entonces, oh, cuán cerca del cielo está el infierno!

Pero esto no es amor, sino algo más triste,
es el hambre de amor y el amor no se aprende.
Alma, se fue tu paz y aún tienes que llorar.

Cuán largo es el transcurso del invierno, y qué tarde
vuelve la primavera; qué lejos tu retorno
junto a los serafines que arden y no codician.

XXIII

But is this love, that in my hollow breast
Gnaws like a silent poison, till I faint?
Is this the vision that the haggard saint
Fed with his vigils, till he found his rest?

Is this the hope that piloted thy quest,
Knight of the Grail, and kept thy heart from taint?
Is this the heaven, poets, that ye paint?
Oh, then, how like damnation to be blest!

This is not love: it is that worser thing—
Hunger for love, while love is yet to learn.
Thy peace is gone, my soul; thou long must yearn.

Long is thy winter's pilgrimage, till spring
And late home-coming; long ere thou return
To where the seraphs covet not, and burn.

XXIV

Aunque adorné la estancia en honor de mi esposa
y a la luz de la luna la esperé en un jardín
donde con nuestros besos se alegraban las flores:
¿por qué mi corazón no se halla satisfecho?

Sigue igual el abismo que se abrió entre nosotros:
por más que nos besemos y nos acariciemos
la perfección que adoro y anhelo se me escapa,
y mi cálido amor se disuelve en orgullo.

Pero ¿qué —oh rebelde naturaleza—, qué
buscar en este mundo? Fue libre la elección
y tú y yo nos dijimos que éramos muy felices.

¿Por qué hube, pues, de oir un grito por el bosque?
¿Por qué en el hondo mar la infructuosa voz?
¿Por qué sentir la angustia de contemplar el cielo?

XXIV

Although I decked a chamber for my bride,
And found a moonlit garden for the tryst
Wherein all flowers loked happy as we kissed,
Hath the deep heart of me been satisfied?

The chasm 'twixt our spirits yawns as wide
Though our lips meet, and clasp thee as I list,
The something perfect that I love is missed,
And my warm worship freezes into pride.

But why —O waywardness of nature!— why
Seek farther in the world? I had my choice,
And we said we were happy, you and I.

Why in the forest should I hear a cry,
Or in the sea an unavailing voice,
Or feel a pang to look upon the sky?

XXV

Así como en la guerra se piensa en el amor
y en medio del más torpe pecado en la alegría...,
tal como los ladrones a la luz de los cirios
de un ataúd calculan el valor de una gema...,

e igual que entre las piedras de la tumba de César
brotan las olorosas florecillas lozanas...,
así en el gran desastre de nuestro nacimiento
podemos ser felices y olvidar nuestro sino.

Cual el alba —con rayos de gozosa ternura—
dora el cielo de hierro, y la verdad esconde...
cual la tarde apacible nos invita a enterrar

la pena en diversiones..., así es la juventud.
Desde el comienzo mismo del estío encontramos
pesar ante nosotros y vanidad detrás.

XXV

As in the midst of battle there is room
For thoughts of love, and in foul sin for mirth;
As gossips whisper of a trinket's worth
Spied by the death-bed's flickering candle-gloom;

As in the crevices of Caesar's tomb
The sweet herbs flourish on a little earth:
So in this great disaster of our birth
We can be happy, and forget our doom.

For morning, with a ray of tenderest joy
Gilding the iron heaven, hides the truth,
And evening gently woos us to employ

Our grief in idle catches. Such is youth;
Till from that summer's trance we wake, to find
Despair before us, vanity behind.

XXVI

Oh, si ese sofocado, si ese profundo grito
de mi pecho pudiera salir de mi garganta,
la paz de Dios vendría a mitigar mi angustia
poniéndole un hermético sello a mi corazón.

¿Por qué pecado hago, Dios mío, penitencia?
¿Es un pecado amar lo que estimé tan bello?
¿Si esperanzas me niegas, por qué me das cuidados?
Vivir no habré vivido, pero muero bien solo.

En realidad, no es nuevo: así se mueren muchos.
Largos años vacíos y algunos sufrimientos
hacen la triste vida. Su propia mano busca

clemencia, pero es tarde; va demasiado lenta.
Sé muy bien, hado fuerte, mi trillado camino.
Tras de mí yace el júbilo. La jornada sea breve.

XXVI

Oh, if the heavy last unuttered groan
That lieth here could issue to the air,
Then might God's peace descend on my despair
And seal this heart as with a mighty stone.

For what sin, Heaven, must I thus atone?
Was it a sin to love what seemed so fair?
If thou deny me hope, why give me care?
I have not lived, and die alone, alone.

This is not new. Many have perished so.
Long years of nothing, with some days of grief,
Made their sad life. Their own hand sought relief

Too late to find it, impotently slow.
I know, strong Fate, the trodden way I go.
Joy lies behind me. Be the journey brief.

XXVII

El sueño originaba la angustia de mi mente
y antes de abrir la aurora me levanté a rezar.
Fortalecedme, cielos; mitigad mi caída
con el mejor consejo de mi ángel de la guarda.

Haced que pueda oírle nuevamente en la noche:
la sofocada noche nevada, feliz, gris,
que ya está presintiendo el júbilo del día
y canta un villancico tranquilo a mi dolor.

Lentamente, me dice, brotan flores de abril
en las frías entrañas de las ramas desnudas.
Y suaves, bajo el peso de la última nevada,

se redimen las ramas de manos del invierno.
Cada semilla hundida busca luz como tú:
aguarda, corazón, vendrá la primavera.

XXVII

Sleep hath composed the anguish of my brain,
And ere the dawn I will arise and pray.
Strengthen me, Heaven, and attune my lay
Unto my better angel's clear refrain.

For I can hear him in the night again,
The breathless night, snow-smothered, happy, grey,
With premonition of the jocund day,
Singing a quiet carol to my pain.

Slowly, saith he, the April buds are growing
In the chill core of twigs all leafless now;
Gently, beneath the weight of last night's snowing,

Patient of winter's hand, the branches bow.
Each buried seed lacks light as much as thou.
Wait for the spring, brave heart; there is no knowing.

XXVIII

Del sucio polvo brota la reina de las rosas,
del fondo de los mares surgen flores de espuma,
y la niebla y el viento con dulzura entrelazan
al amparo del véspero sus alas compasivas.

Así, de cosas tristes, mortales y profanas,
se obtienen las estrellas de angélicas coronas;
y así, desde tus ojos, la adoración creciente
a todo lo sublime, como canta Petrarca:

"Gracias a ti yo abarco la amplitud del amor
pues buscándote aspiro a la suma belleza
sin que nada me importen los carnales deseos.

Por ti gozosas alas del espíritu vuelan
hacia los celestiales coros arrebatados:
y yo me enorgullezco de mi misma esperanza".

XXVIII

Out of the dust the queen of roses springs;
The brackish depths of the blown waters bear
Blossoms of foam; the common mist and air
Weave Vesper's holy, pity-laden wings.

So from sad, mortal, and unhallowed things
Bud stars that in their crowns the angels wear;
And worship of the infinitely fair
Flows from thine eyes, as wise Petrarca sings:

"Hence comes the understanding of love's scope,
That, seeking thee, to perfect good aspires,
Accounting little what all flesh desires;

And hence the spirit's happy pinions ope
In flight impetuous to the heaven's choirs:
Wherefore I walk already proud in hope".

XXIX

¿Cuáles son tus riquezas para llamarme pobre?
¿Cuáles tus alegrías para llamarme triste?
Dime: ¿qué te permite sentirte tan dichoso?
¿Te hace feliz la tierra? ¿Tienes seguro el cielo?

Yo fío en ese cielo cuyos astros perennes
me envían sus mensajes como antes a mis padres;
y no sé de otra duda que tanto me confunda,
ni de amor más intenso para guardarme puro.

Las antiguas creencias son mi pan cotidiano:
bendigo su esperanza y el que quieran salvarme,
y en mi ser más profundo creo lo que creían.

Me hace feliz saber que mi alma es valiente,
y siendo tan cercano pariente de los muertos
me acerco sin temor a la poblada tumba.

XXIX

What riches have you that you deem me poor,
Or what large comfort that you call me sad?
Tell me what makes you so exceeding glad:
Is your earth happy or your heaven sure?

I hope for heaven, since the stars endure
And bring such tidings as our fathers had.
I know no deeper doubt to make me mad,
I need no brighter love to keep me pure.

To me the faiths of old are daily bread;
I bless their hope, I bless their will to save,
And my deep heart still meaneth what they said.

It makes me happy that the soul is brave,
And, being so much kinsman to the dead,
I walk contented to the peopled grave.

XXX

Permite que se junten mis labios con tus labios,
deja que mi deseo sea fiebre que encienda
la sangre bajo el nácar de tu pecho de nieve:
¡Nieve maravillosa que añade lumbre al fuego!

Abandona a los dioses que en nosotros conspiran
tu conciencia, adorada: saben más que nosotros.
Di: ¿no es maravilloso que yo te quiera tanto?
Goza esta vida antes que te lleve la muerte.

¡Pero no! Porque entonces convertirá en rocío
un gusano esa pulcra nieve que vuelta mármol
habría a la primera maldición escapado.

Sé diosa hasta que te haya hecho sus sacrificios
mi corazón ardiente; selo hasta que mis versos
terminen de contar la historia de este amor.

XXX

Let my lips touch thy lips, and my desire
Contagious fever be, to set a-glow
The blood beneath thy whiter breast than snow—
Wonderful snow, that so can kindle fire!

Abandon to what gods in us conspire
Thy little wisdom, sweetest; for they know.
Is it not something that I love thee so?
Take that from life, ere death thine all require.

But no! Then would a mortal warmth disperse
That beauteous snow to water-drops, which, turned
To marble, had escaped the primal curse.

Be still a goddess, till my heart have burned
Its sacrifice before thee, and my verse
Told this late world the love that I have learned.

XXXI

Amor de hermano, pero... yo te elegí entre todas
las personas del globo, no por azar de cuna,
sino por el creciente resplandor de tus méritos
que —al igual que el del sol— desterró mis estrellas.

Amor de amante, pero... en él no caben dudas
de ser correspondido, ni celos ni altibajos,
porque no pide nada y encuentra en cualquier parte
de la tierra el consuelo de otro pecho devoto.

Amor de adoración..., pero sin arrebatos
que no son necesarios para dar mayor fuerza
a una dulce amistad, a una lumbre mortal.

Así se reconcilia en su forma más pura
todo amor en mi amor; y en mi oración conviven
hermano con amante, amigo y ermita.

XXXI

A BROTHERS's love, but that I chose thee out
From all the world, not by the chance of birth,
But in the risen splendour of thy worth,
Which, like the sun, put all my stars to rout.

A lover's love, but that in bred no doubt
Of love returned, no heats of flood and dearth,
But, asking nothing, found in all the earth
The consolation of a heart devout,

A votary's love, though with no pale and wild
Imaginations did I stretch the might
Of a sweet friendship and a mortal light.

Thus in muy love all loves are reconciled
That purest be, and in my prayer the right
Of brother, lover, friend, and eremite.

XXXII

No dejes que tu pecho, aliado a mis contrarios
se burle de mis penas tras su cota de malla,
pues para tu defensa si cedes a mi amor,
te basta con el mundo, mi orgullo y tu virtud.

Si yo en tus propios ojos amados contemplase
repulsión hacia mí, sin fuerzas quedaría,
abandonando vela y timón a la galerna
que antes, por darte gusto, solitario enfrenté.

Si soy pobre, en la muerte qué rico y qué valiente
parecerá mi espíritu de tanto amor que dio;
y si ahora estoy triste seré entonces feliz.

Sé mía, mía en Dios, y en la tumba también,
pues sólo nos separan el azar y las olas
dementes y las lenguas inquietas de los hombres.

XXXII

Let not thy bosom, to my foes allied,
Insult my sorrow with this coat of mail,
When for thy strong defence, if love assail,
Thou hast the world, thy virtue, and my pride.

But if thine own dear eyes I see beside
Sharpened against me, then my strength will fail,
Abandoning sail and rudder to the gale
For thy sweet sake alone so long defied.

If I am poor, in death how rich and brave
Will seem my spirit with the love it gave;
If I am sad, I shall seem happy then.

Be mine, be mine in God and in the grave,
Since naught but chance and the insensate wave
Divides us, and the wagging tongue of men.

XXXIII

De desesperación se nutre todo amor
perfecto. Soy tu alumno frente a la adversidad,
y en mis ojos reproche no hallará tu desdén
sino agradecimiento por ser tan claro y justo.

Si sé por tu belleza lo que es orgullo triste,
lo que es plegaria eterna: ¿con qué fin ignorarlos?
Si a mi vista te escondes vives en mi memoria,
y habitas en mi pecho por lejos que te halles.

Y aunque estés bajo tierra y te tenga por muerta
y me digan que nunca he de volverte a ver,
las violetas que encima de tu cabeza broten

mecidas por tu aliento esparcirán dulzura,
y cada nueva rosa que tus cenizas nutran
restaurará tu amada belleza en mis sentidos.

XXXIII

A PERFECT love is nourished by despair.
I am thy pupil in the school of pain;
Mine eyes will not reproach thee for disdain,
But thank thy rich disdain for being fair.

Aye! the proud sorrow, the eternal prayer
Thy beauty taught, what shall unteach again?
Hid from my sight, thou livest in my brain;
Fled from my bosom, thou abidest there.

And though they buried thee, and called thee dead,
And told me I should never see thee more,
The violets that grew above thy head

Would waft thy breath and tell thy sweetness o'er,
And every rose thy scattered ashes bred
Would to my sense thy loveliness restore.

XXXIV

Aunque crueles barreras semiquebró el destino
para facilitarnos el encuentro en la tierra,
y a mi espíritu hambriento nutrió con tu hermosura
acordando en amor todas las divergencias,

aún conservan poder nuestros hados nativos.
¡Eramos tan distintos por nuestro nacimiento,
por dones naturales, por paisaje terrestre,
por lenguaje, por sangre, por fe y hasta por guerras!

Ay, nos ha separado tu belleza y también
tu juventud y amigos y cuantos te admiraban.
Tu sencilla bondad me pareció una burla

de tanto amor y tanta soledad: ¿O fue todo
dispuesto por los dioses para mostrar lo lejos
que puede ir por sí sola la fuerza del amor?

XXXIV

Though destiny half broke her cruel bars,
Herself contriving we should meet on earth,
And with thy beauty fed my spirit's dearth
And tuned to love the ages' many jars,

Yet there is potency in natal stars;
And we were far divided in our birth
By nature's gifts and half the planet's girth,
And speech, and faith, and blood, and ancient wars.

Alas! thy very radiance made division,
Thy youth, thy friends, and all men's eyes that wooed;
Thy simple kindness came as in derision

Of so much love and so much solitude;
Or did the good gods order all to show
How far the single strength of love can go?

XXXV

Es cierto que la tumba tendrá que separarnos
porque quiero morir en los cerros de España
y sobre su meseta pelada y melancólica
esperar la llegada de la última tiniebla.

Pero tú —¡Oh qué pesar!— encontrarás sin duda
lugar entre los tuyos por los mares del Norte,
y esfumándote irás de nuevo a la deriva
entre sombras de abetos y perfume de pinos.

Deja que junto al polvo de sus amadas yazgan
los galanes en frías urnas de amor terreno;
que el mar, si es necesario, disperse las cenizas.

De este modo las almas, ardiendo en un eterno
amor, irán unidas sin lazos de lujuria,
y sin que vuelva nada del corazón a tierra.

XXXV

We needs must be divided in the tomb,
For I would die among the hills of Spain,
And o'er the treeless melancholy plain
Await the coming of the final gloom.

But thou—O pitiful!—wilt find scant room
Among thy kindred by the northern main,
And fade into the drifting mist again,
The hemlocks' shadow, or the pines' perfume.

Let gallants he beside their ladies' dust,
In one cold grave, with mortal love inurned;
Let the sea part our ashes, if it must.

The souls fled thence which love immortal burned,
For they were wedded without bond of lust,
And nothing of our heart to earth returned.

XXXVI

Estábamos muy juntos. Yo ardía por contarte
que, mudo y gota a gota, mi corazón sangraba.
Tomé unos versos llenos de ti y los releía
esperando que Dios hiciese algún milagro.

Ellos contaban cómo cayó al infierno ardiente
la mitad de mi alma mientras la otra volaba
a los cielos en alas del amor. Tú dijiste:
"Me gustan esos versos, están muy bien escritos".

Si yo hubiese caído de rodillas, gritando:
"Eres tú, sí, eres tú mi tormento y mi gozo",
te habría visto alzarte airada y desdeñarme

diciendo: "Es una afrenta, sea verdad o mentira".
Y la cortante espada que me iba destrozando
hasta en tu blanco seno dejaba su honda huella.

XXXVI

We were together, and I longed to tell
How drop by silent drop my bosom bled.
I took some verses full of you, and read,
Waiting for God to work some miracle.

They told how love had plunged in burning hell
One half my soul, while other half had fled
Upon love's wings to heaven; and you said:
"I like the verses; they are written well."

If I had knelt confessing "It is you,
You are my torment and my rapture too,"
I should have seen you rise in flushed disdain:

"For shame to say so, be it false or true!"
And the sharp sword that ran me through and through,
On your white bosom too had left a stain.

XXXVII

Yo estaba silencioso. Tú ahora no lo sabes,
porque lees con ojos ausentes mis palabras
mientras que vas pasando las páginas celestes,
y yo cruzo a tu lado cual si fuera una nube.

Cruel, no, no lo eres, pero me has golpeado,
y si yo soy feliz aunque me falte el premio
te ruego no desprecies, cuando Dios te lo cuente,
el amor que te tuve; es lo mejor de todo.

Mi alma es justa; la tuya limpia e inmaculada:
¿por qué no podrá entonces separarnos la vida
si sus separaciones y uniones son fugaces?

Las cosas más sencillas serán en otros mundos
cuando —mientras erramos por los Elíseos Campos—
nos acucien los ecos de este dolor eterno.

XXXVII

And I was silent. Now you do not know,
But read these very words with vacant eyes,
And, as you turn the page, peruse the skies,
And I go by you as a cloud might go.

You are not cruel, though you dealt the blow,
And I am happy, though I miss the prize;
For, when God tells you, you will not despise
The love I bore you. It is better so.

My soul is just, and thine without a stain.
Why should not life divide us, whose division
Is frail and passing, as its union vain?

All things 'neath other planets will grow plain
When, as we wander through the fields Elysian,
Eternal echoes haunt us of this pain.

XXXVIII

Para mí, no; para ti brilla con tan perfecta
aureola dorada su frente, Dios amado:
por Ti posee su alma esta suave dulzura
y sus pasos no llevan sino a Tus aposentos.

Perdurará la luz que derramó en mi senda
mientras quede una meta para los peregrinos
mientras celestes músicos desde sus blancas nubes
entonen dulces salmos cuando yo me haya muerto.

Su pecho inmaculado alienta una resuelta
fe, nutrida de altos ideales: su rostro
el manantial de amor vencedor de la muerte.

Y mientras la contemplo en su reclinatorio
un arcángel Gabriel en mi pecho susurra
con aliento inaudible: "Llena eres de gracia".

XXXVIII

Oh, not for me, for thee, dear God, her head
Shines with this perfect golden aureole,
For thee this sweetness doth possess her soul,
And to thy chambers are her footsteps led.

The light will live that on my path she shed,
While any pilgrim yet hath any goal,
And heavenly musicians from their scroll
Will sing all her sweet words, when I am dead.

In her unspotted heart is steadfast faith
Fed on high thoughts, and in her beauteous face
The fountain of the love that conquers death;

And as I see her in her kneeling-place,
A Gabriel comes, and with inaudible breath
Whispers within me: Hail, thou full of grace.

XXXIX

Tal vez pregunte el mundo: "¿Qué amor místico es éste?
¿Qué fantasmal amada? ¿Qué amiga angelical?".
Hasta su fin, maestros, releed vuestra propia
pasión, y contestadme si he cometido errores.

Si muere todo amor que de un beso pende,
si con cálculo y suerte ha de entrar en contienda,
su cuerpo resucita en la eterna armonía
donde perfecta muerte se alza a perfecta gloria.

¡Dios!: Que dormida o muerta besarla otra vez pueda
sobre la pura frente, o en los cerrados ojos,
o allí donde se esparce el oro en su cabeza.

Tal beso al Paraíso feliz me impulsaría
casi cual si besara ese pan consagrado
en el que yace el alma enterrada de Cristo.

XXXIX

The world will say, "What mystic love is this?
What ghostly mistress? What angelic friend?"
Read, masters, your own passion to the end,
And tell me then if I have writ amiss.

When all loves die that hang upon a kiss,
And must with cavil and with chance contend,
Their risen selves with the eternal blend
Where perfect dying is their perfect bliss.

And might I kiss her once, asleep or dead,
Upon the forehead or the globed eyes,
Or where the gold is parted on her head,

That kiss would help me on to paradise
As if I kissed the consecrated bread
In which the buried soul of Jesus lies.

XL

Si el día que la historia de mi amor envejezca
este libro perdura y nutre ocios de amantes
—con bellas letras para los ojos más azules
y ricas guardas para las dos manos más blancas—,

ilumina Tú entonces su cabellera de oro,
cuida sus rojos labios, sus rizadas pestañas,
y encúmbrala hasta el ápice; es mi amor verdadero
de dulces ojos tiernos y despejada frente.

No, no permitas nunca que otros ojos despidan
un destello más fuerte que los suyos marchitos,
ni que osen encubrirnos sus amados defectos.

No dejes que a mis rimas falsee tu pintura,
más bien conserva el molde perfecto eternamente
para que puedan todos verla cual yo la vi.

XL

If, when the story of my love is old,
This book should live and lover's leisure feed,
Fair charactered, for bluest eye to read,—
And richly bound, for whitest hand to hold,—

O limn me then this lovely head in gold,
And, limner, the soft lips and lashes heed,
And set her in the midst, my love indeed,
The sweet eyes tender, and the broad brow cold.

And never let thy colours think to cast
A brighter splendour on her beauties past,
Or venture to disguise a fancied flaw;

Let not thy painting falsify my rhyme,
But perfect keep the mould for after time,
And let the whole world see her as I saw.

XLI

¿Por qué, a quien no te amó, pedirle que diseñe
tu faz para que puedan contemplarla otros hombres,
si Dios mismo ha dejado en mi pecho estampada
tu cara, cual quedó la de Cristo en el lienzo?

¡Cuanto más sutilmente que mano de pintor
mi amor me restituye la verdad sobre ti!
De ahora en adelante será mi alma tu espejo,
y fijo en mi memoria tu rostro quedará.

Mas, para que futuros críticos de mis loas
no se burlen, ni piensen que ardor de amante puede
celebrar una gracia, o dorar la virtud,

yo a tu imagen conjuro para que puedan todos,
confrontada a mis páginas, contemplarte y decir
mientras leen: "Sus ojos pedían mejor poeta".

XLI

Yet why, of one who loved thee not, command
Thy counterfeit, for other men to see,
When God himself did on my heart for me
Thy face, like Christ's upon the napkin, brand?

O how much subtler than a painter's hand
Is love to render back the truth of thee!
My soul should be thy glass in time to be,
And in my thought thine effigy should stand,

Yet, lest the churlish critics of that age
Should flout my praise, and deem a lover's rage
Could gild a virtue and a grace exceed,

I bid thine image here confront my page,
That men may look upon thee as they read,
And cry: Such eyes a better poet need.

XLII

Igual que los bandidos sacuden sus cadenas
si tiembla el cetro en manos de algún caduco rey,
y vuelven del exilio al país los traidores
luchando las facciones fieramente entre sí,

hasta que, ungido, un joven príncipe toma el mando
lleno de los propósitos mejores de clemencia,
y alcanzados por tanto resplandor impoluto
se humillan los rufianes, se retraen los cobardes,

así en mi reino unidos desorden y desdicha
vivieron en tu ausencia y ansiaron tu dominio,
pero con tu llegada todo volvió a ser bello.

Al ver tu rostro huyeron veloces los villanos;
y armado hasta los dientes yo me apresté al combate
cuando el clarín de amor sonó dentro de mi alma.

XLII

As when the sceptre dangles from the hand
Of some king doting, faction runneth wild,
Thieves shake their chains and traitors, long exiled,
Hover about the confines of the land,

Till the young Prince, anointed, takes command,
Full of high purpose, simple, trustful, mild,
And, smitten by his radiance undefiled,
The ruffians are abashed, the cowards stand:—

So in my kingdom riot and despair
Lived by thy lack, and called or thy control,
But at thy coming all the world grew fair;

Away before thy face the villains stole,
And panoplied I rose to do and bear,
When love his clarion sounded in my soul.

XLIII

En tu mirada vive todo un candor de dioses,
en tus manos de virgen la fuerza de Diana,
y ordenas, cual las diosas pudieran ordenarlo,
alzarse a tus amantes a las más altas cimas.

Si las diosas caminan ahora entre nosotros
tengamos alma docil a toda comprensión;
a visitarme vienen en esta triste tierra
para alegrar mi exilio y gozar con mis loas.

Yo sospecho que antes que pecaran los ángeles
tú alcanzaste los siete círculos celestiales
atravesando alegre los prados de asfódelos.

Ahora cuando retornas, Señora, mi morada,
se impregna totalmente de luces celestiales,
y de una lueñe música para mí inolvidable.

XLIII

The candour of the gods is in thy gaze,
The strength of Dian in thy virgin hand,
Commanding as the goddess might command,
And lead her lovers into higher ways.

Aye, the gods walk among us in these days,
Had we the docile soul to understand;
And me they visit in this joyless land,
To cheer mine exile and receive my praise.

For once, methinks, before the angels fell,
Thou, too, didst follow the celestial seven
Threading in file the meads of asphodel.

And when thou comest, lady where I dwell,
The place is flooded with the light of heaven
And a lost music I remember well.

XLIV

Por ti el sol amanece y se oculta a diario
detrás de la barrera de montañas del sueño,
por ti mi alma, que surca por la nada insondable,
va rumiando tu amor sin poderte olvidar.

Por ti derraman lágrimas las guirnaldas del bosque,
por ti las margaritas se esparcen por los prados,
por ti ondula la luz y por ti los helechos
que penden de las dulces violetas, suspiran.

Por ti, yo, a mis estudios me entrego esperanzado
y por ti alegremente gozo todo placer.
¡Tu dulzura es fermento en el pan del dolor!

Y yo en tus nobles labios y en tu pecho de oro
bebo y me reconforto con las viejas creencias:
la prueba de que hay cielo está en tu perfección.

XLIV

For thee the sun doth daily rise, and set
Behind the curtain of the hills of sleep,
And my soul, passing through the nether deep
Broods on thy love, and never can forget.

For thee the garlands of the wood are wet,
For thee the daisies up the meadow's sweep
Stir in the sidelong light, and for thee weep
The drooping ferns above the violet.

For thee the labour of my studious ease
I ply with hope, for thee all pleasures please,
Thy sweetness doth the bread of sorrow leaven;

And from thy noble lips and heart of gold
I drink the comfort of the faiths of old,
And thy perfection is my proof of heaven.

XLV

¡Flor del mundo, ángel mío, dulce amiga sin par!
Nunca pedí a los cielos que llegases a amarme:
sería cual pedir que desciendan a mí
las esferas celestes con todas las estrellas.

Me basta que mi espíritu se eleve hasta abrazarte,
oh, bien del que jamás lograrán apartarme;
me basta que mi fe, mi esperanza y mi amor
me consideren digno de un final venturoso.

Y como el peregrino se aparta de su senda
al ver un Santo Cristo tallado en un crucero
y su Ave María musita en soledad,

así he de detenerme —con motivos sobrados—
a orar, y en los cruceros que alzan mis pensamientos
postrarme ante tu imagen, y decir: Dios es bueno.

XLV

Flower of the world, bright angel, single friend!
I never asked of Heaven thou shouldst love me;
As well ask Heaven's self that spreads above me
With all his stars about my head to bend.

It is enough my spirit may ascend
And clasp the good whence nothing can remove me;
Enough, if faith and hope and love approve me,
And make me worthy of the blessed end.

And as a pilgrim from the path withdraws,
Seeing Christ carven on the holy rood,
And breathes an ave in the solitude,

So will I stop and pray —for I have cause—
And in all crossways of my thinking pause
Before thine image, saying: God is good.

XLVI

Mientras vigilo atento la cosecha del año
y almaceno las mieses de la trilla del tiempo:
¿qué beneficios logro del dolor olvidado?,
¿qué consuelo en el alma que alegre mis inviernos?

Cosecho la certeza real de que tú existes
y la mies que recojo es saber que te adoro:
el resto es paja al viento de la cansada mente
en la que con fulgor resplandece tu imagen.

Cuán generosa es esta belleza vislumbrada
que enriquece el regazo del silencioso amante.
¡Qué arraigada verdad en la que me sustento!

Mas si no descubriese en tu pecho cuán bella
puede ser la verdad, y la virtud cuán bella
sería mi religión desesperante embrujo.

XLVI

When I survey the harvest of the year
And from time's threshing garner up the grain,
What profit have I of forgotten pain,
What comfort, heart-locked, for the winter's cheer?

The season's yield is this, that thou art dear,
And that I love thee, that is all my gain;
The rest was chaff, blown from the weary brain
Where now thy treasured image lieth clear.

How liberal is beauty that, but seen,
Makes rich the bosom of her silent lover!
How excellent is truth, on which I lean!

Yet my religion were a charmed despair,
Did I not in thy perfect heart discover
How beauty can be true and virtue fair.

XLVII

O careces de nombre o tu nombre no alcanza
para nadie el valor que para mí ha logrado:
tu forma —esa belleza que puede ver el mundo—
no es la gloria que a mí pudieras ofrecerme.

Tus buenos pensamientos, tan bellos e inefables
que pueden ocultar todo de un rudo pecho,
no son ni una milésima de la felicidad
que comparten contigo los bienaventurados.

Pero incomunicable, sin igual, vaporosa,
rebosando mi pecho de angustia incontenible,
cruzas ante mi vista, como sombra del ser

único, que es en sí, y —perfecto— se da.
Yo, por más que inconstante en amores me sé,
en todos los amores no adoro más que a ti.

XLVII

Thou hast no name, or, if a name thou bearest,
To none it meaneth what it means to me:
Thy form, the loveliness the world can see,
Makes not the glory that to me thou wearest.

Nor thine unuttered thoughts, though they be fairest
And shaming all that in rude bosoms be:
All they are but the thousandth part of thee,
Which thou with blessed spirits haply sharest.

But incommunicable, peerless, dim,
Flooding my heart with anguish of despair,
Thou walkest, love, before me, shade of Him

Who only liveth, giveth, and is fair,
And constant ever, though inconstant known,
In all my loves I worshipped thee alone.

XLVIII

Mortal, perecedero, fue un hermano de Elena;
el otro fue inmortal. Y nos cuenta la historia
que, cuando aquél estaba a punto de morir,
le dio el segundo parte de su inmortalidad.

Debieron desde entonces, transmutando su aliento,
haber vivido y muerto alternativamente,
pero Zeus, magnánimo, decidió con justicia
trocarles en estrellas de un eterno fulgor.

Se apagaba mi vida cuanto tu nubil llama
penetrando en mis ojos me hizo arder nuevamente
y ahora me dan la vida tu belleza y verdad.

Sé que habrías bajado, dejando el Paraíso
para reconfortarme; pero soy yo el que asciende,
para arder junto a ti, por divina bondad.

XLVIII

Of Helen's brothers, one was born to die
And one immortal, who, the fable saith,
Gave to the other that was nigh to death
One half his widowed immortality.

They would have lived and died alternately,
Breathing each other's warm transmuted breath,
Had not high Zeus, who justly ordereth,
Made them twin stars to shine eternally.

My heart was dying when thy flame of youth
Flooded its chambers through my gazing eyes.
My life is now thy beauty and thy truth.

Thou wouldst come down, forsaking paradise
To be my comfort, but by Heaven's ruth
I go to burn beside thee in the skies.

XLIX

Tras las tristes vigilias, luz del sol en el alma;
tras los interminables ayunos, alimento;
y tras de ardiente sed, agua del sumo bien
para colmar mi alma y hacerme renacer.

Gozo de mis pesares, somos inseparables:
por encantados bosques pensando en mi tú vagas,
y de una nueva música colmas mi soledad
sólo por ser —cuál eres— tan tiernamente dulce.

Quien te hizo tan perfecta con ello me bendijo,
Oh, fogoso ministro, gran amor, llévame
con tus alas potentes a mi descanso eterno.

Es celestial ventura vivir con todo en paz;
ven ya si quieres, caos, y entre tus huracanes
arrebata los astros. Yo he visto lo mejor.

XLIX

After grey vigils, sunshine in the heart;
After long fasting on the journey, food;
After sharp thirst, a draught of perfect good
To flood the soul, and heal her ancient smart.

Joy of my sorrow, never can we part;
Thou broodest o'er me in the haunted wood,
And with new music fill'st the solitude
By but so sweetly being what thou art.

He who hath made thee perfect, makes me blest.
O fiery minister, on mighty wings
Bear me, great love, to mine eternal rest.

Heaven it is to be at peace with things;
Come chaos now, and in a whirlwind's rings
Engulf the planets. I have seen the best.

L

Aunque muerte absoluta sepulte mi esperanza
y con polvo la boca de mi deseo asfixie,
aunque no torne el alba, ni GLORIA DEO canten,
al abrirse los cielos, los coros celestiales,

tu amor me alumbrará y no marcharé a tientas,
totalmente perdido, y sin fuego interior.
El fuego que este mundo terrenal vivifica
late en mi pecho y lucha con la muerte cruel.

¿Es que no tuvo flores la oscurecida tierra?
¿No disfrutó mi pena tu bendita alegría?
¿No es bastante el consuelo jubilar de estas horas

llenas de perfección para hacerme feliz?
No son, pues, tan perversos los poderes ocultos:
un amor es bastante para una eternidad.

L

THOUGT utter death should swallow up my hope
And choke with dust the mouth of my desire,
Though no dawn burst, and no aurorean choir
Sing GLORIA DEO when the heavens ope,

Yet have I light of love, nor need to grope
Lost, wholly lost, without an inward fire;
The flame that quickeneth the world entire
Leaps in my breast, with cruel death to cope.

Hath not the night-environed earth her flowers?
Hath not my grief the blessed joy of thee?
Is not the comfort of these singing hours,

Full of thy perfectness, enough for me?
They are not evil, then, those hidden powers:
One love sufficeth an eternity.

ODAS

I

¿Qué Dios querrá elegirme para, con alegría,
lejos de esta nación laboriosa, adorarle
desde el alba al ocaso, en algún jardín persa
de rosas pleno?

¿O, con la luna llena, en silencio, arrullado
por el rumor del agua en la fuente y la queja
del ciprés, que a la muerte se consagra, ofrendar
mirtos a Venus?

¡O bien en el salón espacioso y vacío
de una torre oriental con su techo de cedro,
un gran diván de seda y una tejida alfombra
de mil colores.

un cántaro en que el agua del manantial me traiga
una graciosa negra; y un ventano al océano
que en mi hondo alejamiento el mundo atormentado
no haga que olvide!

Desde allí yo vería las aguas procelosas
latir con pulsaciones lentas de vida eterna,
oyendo del esfuerzo de la naturaleza
su eco infinito.

I

WHAT god will choose me from this labouring nation
To worship him afar, with inward gladness,
At sunset and at sunrise, in some Persian
Garden of roses;

Or under the full moon, in rapturous silence,
Charmed by the trickling fountain, and the moaning
Of the death-hallowed cypress, and the myrtle
Hallowed by Venus?

O for a chamber in an eastern tower,
Spacious and empty, roofed in odorous cedar,
A silken soft divan, a woven carpet
Rich, many-coloured;

A jug that, poised on her firm head, a negress
Fetched from the well; a window to the ocean,
Lest of the stormy world too deep seclusion
Make me forgetful!

Thence I might watch the vessel-bearing waters
Beat the slow pulses of the life eternal,
Bringing of nature's universal travail
Infinite echoes;

Allí podría, al menos, escuchar un momento
tañidos de lejanos laúdes, suaves voces
salmodiando el cantar que un árabe cautivo
cantó a Dario.

Y, a ratos, soñaría, y aliviaría un poco
el sofoco de mi alma o mi apenado espíritu,
gustando nuevos goces en tierras consagradas
a la belleza.

II

Mi corazón se enfrenta con mi generación
que habla de libertades y, esclava de riquezas,
se afana y —bajo el vil metal de cada día—
canta al mañana.

No hay descanso diurno ni nocturna vigilia,
no existe la alegría de alentar bajo el cielo.
Desgraciado el que acopia, para feliz sentirse,
muchas riquezas.

Pero tú, oh silenciosa e inmortal madre sabia,
que de nuestros trabajos te sonríes, aleja
de mí esta vanidad, y ofrécele a tu amante
lo necesario:

Un pecho firme y noble calma, aversión al mal,
el mar y las montañas, aire en que respiremos,
y el fraternal espíritu de un amigo gentil
junto a nosotros.

¿Qué ganaréis con vuestras querellas, buscadores?
¿Qué Babel alzaréis sobre vuestras espaldas?
Multiplicáis angustias y acaso vuestros hijos
hasta os maldigan.

And there at even I might stand and listen
To thrum of distant lutes and dying voices
Chanting the ditty an Arabian captive
Sang to Darius.

So would I dream awhile, and ease a little
The soul long stifled and the straitened spirit,
Tasting new pleasures in a far-off country
Sacred to beauty.

II

My heart rebels against my generation,
That talks of freedom and is slave to riches,
And, toiling 'neath each day's ignoble burden,
Boasts of the morrow.

No space for noonday rest or midnight watches,
No purest joy of breathing under heaven!
Wretched themselves, they heap, to make them happy,
Many possessions.

But thou, O silent Mother, wise, immortal,
To whom our toil is laughter, —take, divine one,
This vanity away, and to thy lover
Give what is needful:—

A staunch heart, nobly calm, averse to evil,
The windy sky for breath, the sea, the mountain,
A well-born, gentle friend, his spirit's brother,
Ever beside him.

What would you gain, ye seekers, with your striving,
Or what vast Babel raise you on your shoulders?
You multiply distresses, and your children
Surely will curse you.

¡Brindadles amistosos dioses, y más amables
templos, y alegres huertos, y un pecho en libertad!
¿Qué consuelo mejor? ¿Qué provecho obtener
ya de la vida

si no es alimentaros de cuanto es bello y bueno
en la sobria verdad de la Naturaleza,
y enarbolar antorchas de alegría que alumbren
tiempos futuros?

Ella no nos ha hecho como a sus otros hijos
—animales del bosque, o insectos del verano—
que, sólo por poblar sus dilatados reinos
nacen y mueren.

Sino que hace posible, bien que a medias sabemos,
adorar la belleza inmortal que nos muestra,
y aprender a amar sólo en todo lo mortal
lo que es eterno.

III

Recogiendo los ecos de olvidados saberes,
llevado por su orgullo y su afán de aventura,
Colón buscó las áureas arenas de las Indias,
y, yendo a los antípodas,

descubrió un nuevo mundo atrayendo la ruina
sobre sencillos pueblos amantes de los ríos;
maldijo con estéril oro a España y los Andes
dio por feudo a San Pedro.

Mientras tanto en el Norte el sajón sobrio y fuerte
fue sembrando su trigo; en lo hondo del pecho
hizo un pacto con Dios; y con virtud y astucia
triplicó sus riquezas.

O leave them rather friendlier gods, and fairer
Orchards and temples, and a freer bosom!
What better comfort have we, or what other
Profit in living,

Than to feed, sobered by the truth of Nature,
Awhile upon her bounty and her beauty,
And hand her torch of gladness to the ages
Following after?

She hath not made us, like her other children,
Merely for peopling of her spacious kingdoms,
Beasts of the wild, or insects of the summer,
Breeding and dying,

But also that we might, half knowing, worship
The deathless beauty of her guiding vision,
And learn to love, in all things mortal, only
What is eternal.

III

Gathering the echoes of forgotten wisdom,
And mastered by a proud, adventurous purpose,
Columbus sought the golden shores of India
Opposite Europe.

He gave the world another world, and ruin
Brought upon blameless, river-loving nations,
Cursed Spain with barren gold, and made the Andes
Fiefs of Saint Peter;

While in the cheerless North the thrifty Saxon
Planted his corn, and, narrowing his bosom,
Made covenant with God, and by keen virtue
Trebled his riches.

¿Qué riesgos nos dejaste, intrépido Colón?
¿Qué honor tú y tus hermanos, valiente Magallanes?
Diariamente hoy circundan el planeta los ricos
por puro pasatiempo.

Pero tantos peligros, ¿en qué nos benefician?
menos mundo, y aún menos esperanzas de cielo,
el oro más barato, los océanos medidos
y las islas contadas.

No beberá ya un Ponce de León en la fuente
de juventud eterna otra Pascua Florida,
ni habrá un Cortés que admire otro nuevo océano,
tampoco un Alejandro

hallará en otro Oriente reinos ilimitados,
ni, adornando su griega fuerza con esplendor,
alzará junto al mar un trono, en que otro Egipto
le adore como un Dios.

La madre de Teseo, amado de los dioses,
y del forzudo Heracles —la tierra— está cansada,
y sólo va alumbrando seres hormigueantes
que oscurecen sus valles,

que nacieron sin gloria y que viven sin ella,
curiosos y quejicas, con miedo a las batallas,
que hurgan la tierra en busca de carbón, y se esconden
en el invierno en chozas,

cual si el hado ceñudo, frente a nuestra jactancia,
nos hiciera a la imagen de nuestros ascendientes
salvajes que salían de sus cuevas hambrientos,
aterrados y aullando.

What venture hast thou left us, bold Columbus?
What honour left thy brothers, brave Magellan?
Daily the children of the rich for pastime
Circle the planet.

And what good comes to us of all your dangers?
A smaller earth and smaller hope of heaven.
Ye have but cheapened gold, and, measuring ocean,
Counted the islands.

No Ponce de Leon shall drink in fountains,
On any flowering Easter, youth eternal;
No Cortes look upon another ocean;
No Alexander

Found in the Orient dim a boundless kingdom,
And, clothing his Greek strength in barbarous splendour,
Build by the sea his throne, while sacred Egypt
Honours his godhead.

The earth, the mother once of godlike Theseus
And mighty Heracles, at length is weary,
And now brings forth a spawn of antlike creatures,
Blackening her valleys,

Inglorious in their birth and in their living,
Curious and querulous, afraid of battle,
Rummaging earth for coals, in camps of hovels
Crouching from winter,

As if grim fate, amid our boastful prating,
Made us the image of our brutish fathers,
When from their caves they issued, crazed with terror,
Howling and hungry.

Porque en ciclos sagrados tornan todas las cosas,
y la vida trae muerte, y oscuridad la luz,
y el mundo velozmente envejece, y se eclipsa
su gloria para siempre.

Quizás lleve la tierra aún por largos años
su hija muerta, la luna, girando en torno suyo;
y quizás su reflujo desvíe las corrientes
y pueble las montañas.

Si en sus últimos días aún recuerdan los hombres
nuestra sabiduría, nuestra pena y fatigas,
no podrán ser felices con carga tan pesada
sobre sus hombros,

pues sabrán nuestro triste pasado, el hambre y sangre
la quiebra de la fe, los ancestrales odios
y todo concluyendo en sus míseras vidas
y vulgares problemas.

Mas si nos olvidaron, si bajo movedizas
arenas —enterradas— yacen nuestras ciudades,
cruel superstición, proteicos errores,
se adueñarán de todos.

llenando su angustiado corazón con fantasmas
de cegadores bienes y monstruosos males;
habrá otra vez milagros, tormentos, calabozos
y hogueras crematorias.

hasta que la sufrida tierra, seca y baldía,
desnude su follaje en un último invierno,
y sus ojos los dioses vuelvan a una luciente
constelación lejana.

For all things come about in sacred cycles,
And life brings death, and light eternal darkness,
And now the world grows old apace; its glory
Passes for ever.

Perchance the earth will yet for many ages
Bear her dead child, her moon, around her orbit;
Strange craft may tempt the ocean streams, new forests
Cover the mountains.

If in those latter days men still remember
Our wisdom and our travail and our sorrow,
They never can be happy, with that burden
Heavy upon them,

Knowing the hideous past, the blood, the famine,
The ancestral hate, the eager faith's disaster,
All ending in their little lives, and vulgar
Circle of troubles.

But if they have forgot us, and the shifting
Of sands has buried deep our thousand cities,
Fell superstition then will seize upon them;
Protean error,

Will fill their panting heart with sickly phantoms
Of sudden blinding good and monstrous evil;
There will be miracles again, and torment,
Dungeon, and fagot,—

Until the patient earth, made dry and barren,
Sheds all her herbage in a final winter,
And the gods turn their eyes to some far distant
Bright constellation.

IV

Lenta la amarillenta tierra se torna parda
y la abrupta ladera se va orlando de surcos.
Gira otra vez, labriego, con la voz y la hijada,
guiando tus bueyes.

Levanta la gran reja, brizna piedras y cardos
siembra en lo más profundo, pisa y vete arrancando
la invasora cizaña, que merma el alimento
para tus hijos.

Es buena la paciencia para el hombre y la bestia:
pena y cierzo nos hacen fuertes para el trabajo.
Ara; y en la arrojada esperanza del fruto
cántele el cielo.

V

Te soñaba el Normando playa para sus barcos
y mirando a la Osa Menor, que no se oculta,
suspiró por tu luz y tu verano, oh sacro
Mediterráneo.

Te adoraba sin verte, porque su corazón
sentía que hay jardines felices en la tierra,
y apartó de sus sueños los bárbaros afanes
de las batallas.

Su pecho derritió tu goce anticipado
y su pobreza le hizo venir hasta tus islas
a través de los grises e infinitos desiertos
del Océano.

IV

Slowly the black earth gains upon the yellow,
And the caked hill-side is ribbed soft with furrows.
Turn now again, with voice and staff, my ploughman,
Guiding thy oxen.

Lift the great ploughshare, clear the stones and brambles,
Plant it the deeper, with thy foot upon it,
Uprooting all the flowering weeds that bring not
Food to thy children.

Patience is good for man and beast, and labour
Hardens to sorrow and the frost of winter.
Turn then again, in the brave hope of harvest,
Singing to heaven.

V

Of thee the Northman by his beachèd galley
Dreamt, as he watched the never-setting Ursa
And longed for summer and thy light, O sacred
Mediterranean.

Unseen he loved thee; for the heart within him
Knew earth had gardens where he might be blessed,
Putting away long dreams and aimless, barbarous
Hunger for battle.

The foretaste of thy languors thawed his bosom;
A great need drove him to thy caverned islands
From the gray, endless reaches of the outer
Desert of ocean.

Contempló tus columnas, tus súbitas montañas
que de pronto se anegan, y en tus curvas gargantas
de pinos y cipreses adivinó el torrente
lleno de flores.

Tu incienso que va al sol, tus nubosos vapores,
él los vió suspendidos de los flancos de Toro
o velando el nevado seno de las virgíneas
hermanas de Atlas.

Miró las luminosas alturas del Olimpo
donde habitan los dioses, vió como el peregrino
río de etiópicas lluvias al populoso Egipto
iba inundando.

Y te amó apenas verte. Su espíritu agitado,
al que tu luz y aliento calmaron, olvidó
sus dioses monstruosos e hizo de la Natura
amante y madre.

Aún más te debo yo, mar fatal, ante tí
hago coro a tu música con extrañas palabras;
pero yo nací donde los arroyos del Tajo
van a poniente.

Y errando siempre lejos necesito beber
mi honda paciencia en tu perfecta tristeza,
oh, tú, que aun a través de diversas edades
siempre eres bello,

y, sin ser nunca joven, ni carecer de penas,
jamás podrás ser viejo mientras cada mañana
venga a encender tus ondas o la dorada tarde
te empurpurezca.

He saw thy pillars, saw thy sudden mountains
Wrinkled and stark, and in their crooked gorges,
'Neath peeping pine and cypress, guessed the torrent
Smothered in flowers.

Thine incense to the sun, thy gathered vapours,
He saw suspended on the flanks of Taurus,
Or veiling the snowed bosom of the virgin
Sister of Atlas.

He saw the luminous top of wide Olympus,
Fit for the happy gods; he saw the pilgrim
River, with rains of Ethiopia flooding
Populous Egypt.

And having seen, he loved thee. His racked spirit,
By thy breath tempered and the light that clothes thee,
Forgot the monstrous gods, and made of Nature
Mistress and mother.

The more should I, O fatal sea, before thee
Of alien words make echoes to thy music;
For I was born where first the rills of Tagus
Turn to the westward,

And wandering long, alas! have need of drinking
Deep of the patience of thy perfect sadness,
O thou that constant through the change of ages,
Beautiful ever,

Never wast wholly young and void of sorrows,
Nor ever canst be old, while yet the morning
Kindles thy ripples, or the golden evening
Dyes thee in purple.

Tú, propicio a ser manso pero siempre indomable,
a quien tuvo por propio el Romano en su imperio,
como ahora se cierne el activo inglés sobre
ti, fuerte y noble.

Pero todo te es nada, en tanto un crudo invierno
no congele tus fuentes, o el viento del Sahara
no ahogue con su arena temible tus seguros
puertos rocosos.

Ni te importan los hombres que huellan tus orillas:
a mí tampoco, mientras, desde algún promontorio,
pueda ver tu belleza, de nosotros —mortales—
solaz eterno.

Thee, willing to be tamed but still untamable,
The Roman called his own until he perished,
As now the busy English hover o'er thee,
Stalwart and noble;

But all is naught to thee, while no harsh winter
Congeals thy fountains, and the blown Sahara
Chokes not with dreadful sand thy deep and placid
Rock-guarded havens.

Thou carest not what men may tread thy margin;
Nor I, while from some heather-scented headland
I may behold thy beauty, the eternal
Solace of mortals.

SONETOS DIVERSOS

EN UN VOLUMEN DE FILOSOFIA ESCOLASTICA

¿Qué claustros ateridos, qué oscuras celosías
vertieron tenues luces sobre estas pulcras páginas?
¿Qué impulsos ideales desvelaron al sabio
hasta el toque del alba o el himno vespertino?

¿Desfilaron visiones del Celestial Amante
ante sus tiernos ojos? ¿O su cólera contra
la herejía mantuvo fresca su juventud?
¿Tanto escribir de Dios fue por haberlo visto?

Irremediablemente su mente se ha esfumado
con todos sus fantasmas: incomprensible al hombre
como el trino de un pájaro o la inquietud de un sueño.

Al turbulento caos se ha rendido el aliento
que estremeció sus labios, y tan sólo nos queda
la reseca hojarasca de sus muertas palabras.

ON A VOLUME OF SCHOLASTIC PHILOSOPHY

What chilly cloister or what lattice dim
Cast painted light upon this careful page?
What thought compulsive held the patient sage
Till sound of matin bell or evening hymn?

Did visions of the Heavenly Lover swim
Before his eyes in youth, or did stern rage
Against rash heresy keep green his age?
Had he seen God, to write so much of Him?

Gone is that irrecoverable mind
With all its phantoms, senseless to mankind
As a dream's trouble or the speech of birds.

The breath that stirred his lips he soon resigned
To windy chaos, and we only find
The garnered husks of his disusèd words.

EN LA MUERTE DE UN METAFISICO

Infeliz soñador que volaste aún más lejos
de la grata región de las cosas que adoro,
encumbrándote sobre la luz del sol, y sobre
los dorados trigales, y la amada y sedante

tibieza del hogar. ¿Blasfemo de delicias,
no quedó tu orgulloso pecho con Zeus en paz?,
¿no perseguiste en vano por su celado huerto
el vacío horroroso de la noche abisal?

¡Oh, qué helada la tenue brisa sobre la luna!
Suspenso te vi hundirte, infatuado en la muerte,
como cuando gritaste con mente perturbada

que eras Dios, o que pronto, muy pronto, lo serías.
Yo oí la débil queja de tu aliento orgulloso
al ahogarse en lo hondo de los mares icareos.

ON THE DEATH OF A METAPHYSICIAN

Unhappy dreamer. who outwinged in flight
The pleasant region of the things I love,
And soared beyond the sunshine, and above
The golden cornfields and the dear and bright

Warmth of the hearth,—blasphemer of delight,
Was your proud bosom not at peace with Jove,
That you sought, thankless for his guarded grove,
The empty horror of abysmal night?

Ah, the thin air is cold above the moon!
I stood and saw you fall, befooled in death,
As, in your numbed spirit's fatal swoon,

You cried you were a god, or were to be;
I heard with feeble moan your boastful breath
Bubble from depths of the Icarian sea.

ANTE UN TAPIZ ANTIGUO

Alzad la trama, amigos, y contemplar podremos
la mezcla habilidosa de tan raros colores.
Nada es de intento hermoso en la naturaleza
y pueden sus bellezas discrepar libremente.

Aquí han de armonizarse los colores más fuertes
con los tonos más suaves que captan los sentidos
y aquí han de refulgir sin dañar nuestra vista
que en su encanto reposa dulcemente extasiada.

Púrpuras, carmesíes, rojo en todas sus gamas,
azafranes y sienas, bermellones y verdes
destacan entre sombras de profundos azules:

mientras hilos de plata y de oro se entrelazan
captando los reflejos de un resplandor cambiante,
¡todo el largo trabajo de una reina cautiva!

ON A PIECE OF TAPESTRY

Hold high the woof, dear friends, that we may see
The cunning mixture of its colours rare.
Nothing in nature purposely is fair,—
Her beauties in their freedom disagree;

But here all vivid dyes that garish be,
To that tint mellowed which the sense will bear,
Glow, and not wound the eye that, resting there,
Lingers to feed its gentle ecstasy.

Crimson and purple and all hues of wine,
Saffron and russet, brown and sober green
Are rich the shadowy depths of blue between;

While silver threads with golden intertwine,
To catch the glimmer of a fickle sheen,—
All the long labour of some captive queen.

A W. P.

I

Tranquilo estaba el mar al que te acompasabas,
¡oh, mucho más tranquilo que los mares del sur!,
muchos son tus anónimos camaradas a quienes
la brisa arrebató de sus llorosas madres.

Comparten tu alegría las almas de los niños
que durante su sueño fueron arrebatados,
y las verdosas almas de árboles del otoño
por silentes espacios vuelan ahora contigo.

Tu cuerpo virginal rindió su inmaculado
aliento ante los dioses. ¿De qué nos quejaremos
los que no merecimos una muerte tan santa?

Ni yo ni tus amigos vagabundearemos:
Vivo nos procurastes un vivir más hermoso,
muerto harás que nos sea la muerte más sencilla.

TO W. P.

I

Calm was the sea to which your course you kept,
Oh, how much calmer than all southern seas!
Many your nameless mates, whom the keen breeze
Wafted from mothers that of old have wept.

All souls of children taken as they slept
Are your companions, partners of your ease,
And the green souls of all these autumn trees
Are with you through the silent spaces swept

Your virgin body gave its gentle breath
Untainted to the gods. Why should we grieve,
But that we merit not your holy death?

We shall not loiter long, your friends and I;
Living you made it goodlier to live,
Dead you will make it easier to die.

II

Contigo hay una parte de mí que ha perecido;
por eso en la poblada foresta de mi mente
un árbol deshojado por el viento invernal
no lucirá jamás sus verdecidas ramas.

Algo de tu amistosa resignación conservan
la capilla y la casa, el sendero y la rada;
otro igual, si quisiera, jamás encontraría:
oh, cuánto, en sólo un día, me siento envejecido.

Pero guardo en mi mente cual si fuera un tesoro
tu corazón alegre, tu gran desprendimiento
y el honor entrañable de tu gran amistad.

Ellos, míos un tiempo, enriquecen mi vida
y apenas me doy cuenta si es más lo que conservo
de ti, que lo que tú te has llevado contigo.

II

With you a part of me hath passed away;
For in the peopled forest of my mind
A tree made leafless by this wintry wind
Shall never don again its green array.

Chapel and fireside, country road and bay,
Have something of their friendliness resigned;
Another, if I would, I could not find,
And I am grown much older in a day.

But yet I treasure in my memory
Your gift of charity, and young heart's ease,
And the dear honour of your amity;

For these once mine, my life is rich with these.
And I scarce know which part may greater be,—
What I keep of you, or you rob from me.

III

Tu barco sigue anclado en la cala tranquila
hasta que un suave viento venga a soplar sus velas
y tu espíritu en alas —dócil— del vendaval
escape con el alba en busca de la luz.

Pienso saber a medias por qué ha creído justo
el cielo malograrnos tu alegre juventud:
tomó la eternidad para sí una delicia,
que Dios ha permitido que sea inextinguible.

Hace tiempo enseñé a volar hacia grandes
y perdurables cosas todos mis pensamientos,
y en la eterna quietud flotan y se subliman.

Donde no existen cambios, ni surgen divisiones,
donde no dan más giros ni la luna ni el sol,
donde en un solo amor se funden mis amores.

III

Your ship lies anchored in the peaceful bight
Until a kinder wind unfurl her sail;
Your docile spirit, wingèd by this gale,
Hath at the dawning fled into the light.

And I half know why heaven deemed it right
Your youth, and this my joy in youth, should fail;
God hath them still, for ever they avail,
Eternity hath borrowed that delight.

For long ago I taught my thoughts to run
Where all the great things live that lived of yore,
And in eternal quiet float and soar;

There all my loves are gathered into one,
Where change is not, nor parting any more,
Nor revolution of the moon and sun.

IV

Dentro del corazón —aunque no hubieras muerto—
doblaría por tu alma, triste, este carrillón;
pone el tiempo en los rostros que debieran ser jóvenes
aún más lúgubres máscaras que la faz de la muerte.

La rama que se vence con todos sus trofeos
no lo hace a destiempo. Coronada de flores
su cabeza en el polvo es más regia y no entrega
una hoja que ha sido profanada o segada.

Y aunque no han de escuchar cuantos nazcan más tarde
tu delicioso nombre tan suavemente cierto,
ni habrá crónicas largas de este año fatal.

Todos cuantos te amamos, por más que seamos pocos,
te tendremos presente, e incluso trataremos
con nuestras nimias fuerzas de alzarte monumentos.

IV

In my deep heart these chimes would still have rung
To toll your passing, had you not been dead;
For time a sadder mask than death may spread
Over the face that ever should be young.

The bough that falls with all its trophies hung
Falls not too soon, but lays its flower-crowned head
Most royal in the dust, with no leaf shed
Unhallowed or unchiselled or unsung.

And though the after world will never hear
The happy name of one so gently true,
Nor chronicles write large this fatal year,

Yet we who loved you, though we be but few,
Keep you in whatsoe'er is good, and rear
In our weak virtues monuments to you.

ANTE UNA ESTATUA DE AQUILES

I

He aquí al hijo altanero de Peleo y de Tetis
héroe amado de Jove, cuyo pelo pajizo
trenza sobre su ceño fruncido una dorada
corona bien peinada, al estilo espartano.

Qué gozo haberlo visto —hosco, fuerte y hermoso—
luchando altivo contra todo cuanto era injusto;
cuando, con sus hazañas, sus salvajes pasiones
se hacía perdonar dominando sus iras.

Conociendo su fin desafió a la flecha
de Febo, despreciando la vida por su amigo
y por su fama eterna. Nosotros, que sabemos

nuestro final, sabemos que queda su recuerdo
fortaleciendo el pecho de nuestros propios hijos
en sus primeras luchas, tan duras, tan amargas.

BEFORE A STATUE OF ACHILLES

I

Behold Pelides with his yellow hair,
Proud child of Thetis, hero loved of Jove;
Above the frowning of his brows it wove
A crown of gold, well combed, with Spartan care.

Who might have seen him, sullen, great, and fair,
As with the wrongful world he proudly strove
And by high deeds his wilder passion shrove,
Mastering love, resentment, and despair.

He knew his end, and Phœbus' arrow sure
He braved for fame immortal and a friend,
Despising life; and we, who know our end,

Know that in our decay he shall endure
And all our children's hearts to grief inure,
With whose first bitter battles his shall blend.

II

¿Quién a ti te engendró, quién, visión inmortal,
en la Pitia o en Tebas, dime, a ti te engendró?
¿Qué dios los componentes de tu espíritu extrajo
del sol incandescente y de la madre tierra?

Ciñó en torno del cuello de un Rey, para engendrarte,
sus brazos una diosa emergiendo del mar
y un centauro, maestro de tus juegos de niño,
por las blandas praderas fue siguiendo tus huellas.

Ahora ya la Tesalia te olvida; a tus plegarias
no hacen coro los mares que tu quilla surcaba.
Nuevas generaciones conservan tus laureles

aún frescos, donde el Isis —ramificado— ciñe
las praderas de Oxford, o donde junto al río
Támesis encantada y alegre Eton se alza.

II

Who brought thee forth, immortal vision, who
In Phthia or in Tempe brought thee forth?
Out of the sunlight and the sapful earth
What god the simples of thy spirit drew?

A goddess rose from the green waves, and threw
Her arms about a king, to give thee birth;
A centaur, patron of thy boyish mirth,
Over the meadows in thy footsteps flew.

Now Thessaly forgets thee, and the deep
Thy keeled bark furrowed answers not thy prayer;
But far away new generations keep

Thy laurels fresh, where branching Isis hems
The lawns of Oxford round about, or where
Enchanted Eton sits by pleasant Thames.

III

Te miro como antaño Fidias o Policleto
contemplaron por vez primera tus perfectos
miembros firmes y tersos; cuando fueron vaciando
toda su admiración en tu heroico molde.

Yo —infeliz de mí— puedo tan sólo contemplarte
sin dejar esculpida en la inmutable piedra
una forma inmortal que gusanos no roan
una frente serena en su fe inexpresable.

Tu divina prestancia, tu expresión leonina
y tu fibra indomable hablan de tu valiente
corazón más que todas las palabras que arroja

letra a letra en extraños símbolos cuanto es vida
en la naturaleza; no lo que en mármol muere;
porque un perfecto cuerpo es en sí mismo alma.

III

I gaze on thee as Phidias of old
Or Polyclitus gazed, when first he saw
These hard and shining limbs, without a flaw,
And cast his wonder in heroic mould.

Unhappy me who only may behold,
Nor make immutable and fix in awe
A fair immortal form no worm shall gnaw,
A tempered mind whose faith was never told!

The godlike mien, the lion's lock and eye,
The well-knit sinew, utter a brave heart
Better than many words that part by part

Spell in strange symbols what serene and whole
In nature lives, nor can in marble die.
The perfect body is itself the soul.

EL RUSTICO EN EL TEATRO

Es nuestra juventud cual ese espectador
rústico que su miedo grita sinceramente,
que maldice al villano, tiembla ante los tumultos
y llora ante el florido túmulo de una virgen.

Más tarde —acostumbrado a la función cambiante—
ni se estremece al ver que se blande un cuchillo;
pero su corazón pondera, ante el mentido
infortunio, el reflejo de sus propios pesares.

Yo también advertido, contemplo el artificio
de todas esas mágicas y apasionadas penas
que con falsos ejemplos, cual fingen los poetas,

nos descubren la historia del corazón del hombre.
Y sonrío y escondo el viejo pergamino
donde del fatuo mundo, se anotan las pasiones.

THE RUSTIC AT THE PLAY

Our youth is like a rustic at the play
That cries aloud in simple-hearted fear,
Curses the villain, shudders at the fray,
And weeps before the maiden's wreathèd bier.

Yet once familiar with the changeful show,
He starts no longer at a brandished knife,
But, his heart chastened at the sight of woe,
Ponders the mirrored sorrows of his life.

So tutored too, I watch the moving art
Of all this magic and impassioned pain
That tells the story of the human heart

In a false instance, such as poets feign;
I smile, and keep within the parchment furled
That prompts the passions of this strutting world.

POEMAS SUELTOS

CABO COD

La baja y arenosa playa y el pino enano,
la bahía y la larga línea del horizonte.
¡Qué lejos yo de casa!

La sal y olor de sal del aire del océano
y las redondas piedras que pule la marea.
¿Cuándo arribará el barco?

Los vestigios quemados, rotos, carbonizados,
y la profunda huella dejada por la rueda.
¿Por qué es tan viejo el mundo?

Las olas cabrilleantes y el cielo inmenso y gris
surcado por las lentas gaviotas y los cuervos.
¿Dónde todos los muertos?

El delicado sauce doblado hacia el fangal,
el gran casco podrido y los flotantes troncos.
¡La vida trae la pena!

Y entre pinos oscuros y por la orilla lisa
el viento fustigando. El viento, ¡siempre el viento!
¿Qué será de nosotros?

CAPE COD

THE low sandy beach and the thin scrub pine,
The wide reach of bay and the lonk sky line.—
O, I am far from home!

The salt, salt smell of the thick sea air,
And the smooth round stones that the ebbtides wear,—
When will the good ship come?

The wretched stumps all charred and burned,
And the deep soft rut where the cartwheel turned,—
Why is the world so old?

The lapping wave, and the broad gray sky
Where the cawing crows and the slow gulls fly,—
Where are the dead untold?

The thin, slant willows by the flooded bog,
The huge stranded hulk and the floating log,—
Sorrow with life began!

And among the dark pines, and along the flat shore,
O the wind, and the wind, for evermore!
What will become of man?

PREMONICION

Las embozadas sílabas de la naturaleza
nos llenan de un más hondo afán por sus palabras:
celan significados que el espíritu busca
y es más dulce su música que cuantas escuchamos.

Una luz escondida alumbra cuanto vemos
y si un desconocido amor encanta nuestra
soledad, bien sabemos que de lo hondo del ser
se exhala un infinito y más perfecto bien.

Por más que el corazón se vista con su pena,
y no esté tan contento cual la desnuda estrella,
el pensar en la paz cierta paz nos concede;
cierto éxtasis, el éxtasis que se siente a lo lejos.

Del corazón las cuerdas son bastas y ni el dedo
de la naturaleza puras melodías consigue;
la fuerte vibración que en ellas languidece
en más dulce silencio se apagará en seguida.

Captamos el truncado preludio, sugerencias
de cosas inefables que deben ser cantadas;
sabemos de su peso, y sus preguntas caen
cual losas sobre el pecho que ni encuentra palabras.

Hasta que, por ventura, venciendo el huracán
del tiempo resplandece nuestro triste secreto
y las mejores páginas de un divino poeta
crecen en arrebato desde este suspiro.

PREMONITION

THE muffled syllables that Nature speaks
Fill us with deeper longing for her word;
She hides a meaning that the spirit seeks,
She makes a sweeter music than is heard.

A hidden light illumines all our seeing,
An unknown love enchants our solitude.
We feel and know that from the depths of being
Exhales an infinite, a perfect good.

Though the heart wear the garment of its sorrow
And be not happy like a naked star,
Yet from the thought of peace some peace we borrow.
Some rapture from the rapture felt afar.

Our heart strings are too coarse for Nature's fingers
Deftly to quicken as she pulses on,
And the harsh tremor that among them lingers
Will into sweeter silence die anon.

We catch the broken prelude and suggestion
Of things unuttered, needing to be sung;
We know the burden of them, and their question
Lies heavy on the heart, non finds a tongue.

Till haply, lightning through the storm of ages,
Our sullen secret flash from sky to sky,
Glowing in some diviner poet's pages
And swelling into rapture from this sigh.

MEDIANOCHE

La húmeda tierra humea con lluvia de tres días;
los árboles callados son fantasmas sombríos;
sobre la oscura sombra y sobre las colinas
resplandece otra vez una tardía luna.
¡Oh, pesado letargo de penas y de angustias!
¡Oh, sombras de mis males largamente olvidados!

Mis labios de cotorra cuando era más joven
fueron para aprobar o no aprobar osados.
El poderoso mundo ha sellado mi lengua
y envejeciendo en esta tristísima costumbre
la ardorosa verdad a decir no me atrevo
ni tampoco a contar la angustia de mi pecho.

Muere la juventud en el alma tullida
del hombre, la doncella se inclina ante la rota
vida de la casada, mil leguas de silencio
separan la distancia de marido y mujer.
Desmaya nuestro espíritu en su lucha interior
y solitario miro fijamente hacia el polo.

Di ¿por qué los reptiles anhelan tener alas
y el sediento desierto ansía tener hambre?
Inmortal es el alma que canta y que lamenta
el pesar que le causa su mortal nacimiento.
¡Oh, acuciante belleza de la inhóspita tierra!
¡Oh, qué incomunicables aguijones de amor!

MIDNIGHT

The dank earth reeks with three days' rain,
The phantom trees are dark and still,
Above the darkness and the hill
The tardy moon shines out again.
O heavy lethargy of pain!
O shadows of forgotten ill!

My parrot lips, when I was young,
To prove and to disprove were bold.
The mighty world has tied my tongue,
And in dull custom growing old
I leave the burning truth untold
And the heart's anguish all unsung.

Youth dies in man's benumbed soul,
Maid bows to woman's broken life,
A thousand leagues of silence roll
Between the husband and the wife.
The spirit faints with inward strife
And lonely gazing at the pole.

But how should reptiles pine for wings
Or a parched desert know its dearth?
Immortal is the soul that sings
The sorrow of her mortal birth.
O cruel beauty of the earth!
O love's unutterable stings!

SOLIPSISMO

Bien podría creerme que estoy solo
y que el mundo es mi sueño;
la pasión de la escena me ha ganado
y el resto es vano empeño.

Tal vez al difundirse mi tristeza
crea esta vaga escena.
Mas, ¿por quién, sino el alma, me producen
las cosas tanta pena?

Por defender los dioses en mi pecho
las dudas he encerrado,
al par que al corazón, de siempre opreso,
del error he librado.

Sin ser él pecador, dolor y muerte
el hombre sufriría.
¡Oh, piedad, que estremecerse al viento
la frágil flor haría!

Ya el alma se me llena de quimeras
porque me es inherente
sentir de amor y penas las punzadas
dudando eternamente.

Pero si esta visión para mí llega
quebrada en mil empeños,
la escena siempre cambia y sólo es suma
de mi suma de sueños.

SOLIPSISM

I COULD believe that I am here alone,
And all the world my dream;
The passion of the scene is all my own,
And things that seem but seem.

Perchance an exhalation of my sorrow
Hath raised this vaporous show,
For whence but from my soul should all things borrow
So deep a tinge of woe?

I keep the secret doubt within my breast
To be the gods' defence,
To ease the heart by too much ruth oppressed
And drive the horror hence.

O sorrow that the patient brute sould cower
And die, not having sinned!
O pity that the wild and fragile flower
Should shiver in the wind!

Then were I dreaming dreams I know not of,
For that is part of me
That feels the piercing pang of grief and love
And doubts eternally.

But whether all to me the vision come
Or break in many beams,
The pageant ever shifts, and being's sum
Is but the sum of dreams.

ANTE UNA ESTATUA INCONCLUSA

Por Miguel Angel en el Bargello, llamada un Apolo o un David

¿Qué belleza soñada esperó en este bloque
bajo el velo de mármol la mano del maestro?
¿Por qué no consiguió la magia de su arte
abrirnos esa tumba y darle permanencia?

¡Ay!, la torpe, la informe, la desganada masa,
no supo de dulzuras del control de la mente
y el rápido cambiar de los vientos, ¡ay Dios!,
rehusó dar un cuerpo a su alma vacilante.

Su espíritu errabundo, precursor de venturas,
cortejó a la materia muerta para vivir,
pero la soñadora tierra, dormida al beso,
perdió la bendición que ofrecían los cielos.

Como cuando Endimión sumido en lerdo sueño,
soportó la mirada de Diana, que, furiosa,
la espalda le volvió, llorando el gran desprecio
hecho de todos modos a su pasión virgínea.

¿Cómo debe guiar la visión a la mano?
¿Y cómo permanecen pensamiento y ardor
cuando los falsos fondos del alma son arena,
y los blandos remaches del espíritu arcilla?

¿Qué cincel con el pulso tremante de lujuria
hallará la perfecta línea inmortal y pura?
¿Qué fantasía, al soplo de ráfagas casuales,
puede alzarse hasta el cielo y perdurar en piedra?

ON AN UNFINISHED STATUE

BY MICHAEL ANGELO IN THE BARGELLO, CALLED AN APOLLO OR A DAVID

What beauteous form beneath a marble veil
Awaited in this block the Master's hand?
Could not the magic of his art avail
To unseal that beauty's tomb and bid it stand?

Alas! the torpid and unwilling mass
Misknew the sweetness of the mind's control,
And the quick shifting of the winds, alas!
Denied a body to that flickering soul.

Fair homeless spirit, harbinger of bliss,
In wooed dead matter that they both might live,
But dreamful earth still slumbered through the kiss
And missed the blessing heaven stooped to give,

As when Endymion, locked in dullard sleep,
Endured the gaze of Dian, till she turned
Stung with immortal wrath and doomed to weep
Her maiden passion ignorantly spurned.

How should the vision stay to guide the hand,
How should the holy thought and ardour stay,
When the false deeps of all the soul are sand
And the loose rivets of the spirit clay?

What chisel shaking in the pulse of lust
Shall find the perfect line, immortal, pure?
What fancy blown by every random gust
Shall mount the breathless heavens and endure?

Vano fue el arrebato. La instantánea alegría
se perdió cuando una mano vaga, indecisa,
medio trazó al azar la imagen de ese bello
muchacho y escapó con la veste del ángel.

Mano distraída, deja esa piedra frustrada
y moldea en arcilla tu corazón ligero.
Antes moldea alguna virtud inconmovible
fuera de la sustancia térrea de tu pecado.

Quienes sus maravillas forjaron junto al Nilo
legándonos su parte inmortal comenzaron
por verter en el molde su espíritu y siendo
ellos mismos la roca que así moldearan.

Su ojo dócil, pausado, siempre iba en las tumbas
trazando el reiterado espectáculo antiguo.
Y el respeto aumentaba su espíritu frugal
con el flujo y reflujo perenne de sus olas.

Hasta que entre el desierto y el Nilo tan constante
surgieron las pirámides, la Esfinge, enormes templos.
Y aprendieron los dioses, al ir reconociéndose,
a sonreir bajo el cielo de azul inalterable.

Mucho antes que el garzón de Arcadia, arrebatado,
escuchara la música de Pan en la arboleda,
su pueblo de pastores tenía bajo la abierta
benignidad de Júpiter su reino paternal.

Y antes de que en su cueva la délfica sibila
meditase y mirase entre el laurel al dios,
y brotase una bella virgen de entre las olas
en las tierras que Heracles hollara con su pie.

Vain was the trance through which a thrill of joy
Passed for the nonce, when a vague hand, unled,
Half shaped the image of this lovely boy
And caught the angel's garment as he fled.

Leave, leave, distracted hand, the baffling stone,
And on that clay, thy fickle heart, begin.
Mould first some steadfast virtue of thine own
Out of the sodden substance of thy sin.

They who wrought wonders by the Nile of old,
Bequeathing their immortal part to us,
Cast their own spirit first into the mould
And were themselves the rock they fashioned thus.

Ever their docile and unwearied eye
Traced the same ancient pageant to the grave,
And awe made rich their spirit's husbandry
With the perpetual refluence of its wave.

Till 'twixt the desert and the constante Nile
Sphinx, pyramid, and awful temple grew,
And the vast gods, self-knowing, learned to smile
Beneath the sky's unalterable blue.

Long, long ere first the rapt Arcadian swain
Heard Pan's wild music pulsing through the grove,
His people's shepherds held paternal reign
Beneath the large benignity of Jove.

Long mused the Delphic sibyl in her cave
Ere mid his laurels she beheld the god,
And Beauty rose a virgin from the wave
In lands the foot of Heracles had trod.

Atenas elevó su consagrado muro,
afirmó Poseidón sus cimientos rocosos,
mientras hizo Teseo a los monstruos esclavos
purificando así el culto de su pueblo.

Cuánto estuvo este mozo en silencio, velado,
oyendo una vez y otra leyendas de los héroes.
Y cuánto en la palestra, sin haberse esforzado
en preparar el cuerpo para su cometido.

Antes un alma y cuerpo, con paciencia moldeados,
marchaban con los dioses como mutuos amigos,
y la razón, reflejo del corazón del sabio,
mantenía su propósito, confesaba sus fines.

Moldéate tú así, y deja de ser mármol;
no mires a lo frágil y lo inmortal olvides,
ni el trabajo desdeñes de lo mortal tampoco
con su inútil pellejo, y con su haz de sueños.

Athena reared her consecrated wall,
    Poseidon laid its rocky basement sure,
When Theseus had the monstrous race in thrall
    And made the worship of his people pure.

Long had the stripling stood in silence, veiled,
    Hearing the heroes' legend o'er and o'er,
Long in the keen palæstra striven, nor quailed
    To tame the body to the task it bore,

Ere soul and body, shaped by patient art,
    Walked linked with the gods, like friend with friend,
And reason, mirrored in the sage's heart,
    Beheld her purpose and confessed her end.

Mould, then, thyself and let the marble be.
    Look not to frailty for immortal themes,
Nor mock the travail of mortality
    With barren husks and harvesting of dreams.

FUTILIDAD

¿No sabes decir nada, ciega naturaleza,
que a tus hijos anime en sus horas de llanto?
¿Por qué tu sutil mano traiciona sus poderes
y semimodelada dejas tu fina arcilla?

¿Hacia qué derroteros yerra tu fantasía?
¿Qué cizañas destruyen en tu jardín las flores?
¿Y cuántos peregrinos que albergó tu morada
partieron como extraños para volver después?

Oh, madre, poco puede un alma no cristiana
lograr en batisterios de nuestro antiguo amor.
Sin un significado, ¿qué añade la visión

cuando las maravillas de los cielos distantes
empujan las pasiones de las que son reflejo?
Si el pecho desfallece las estrellas también.

FUTILITY

Fair Nature, has thy wisdom naught to say
To cheer thy child in a disconsolate hour?
Why do thy subtle hands betray their power
And but half-fashioned leave thy finer clay?

Upon what journeys doth thy fancy stray
That weeds in thy broad garden choke the flower,
And many a pilgrim harboured in thy bower
A stranger came, a stranger went away?

Ah, Mother, little can the soul avail
Unchristened at some font of ancient love.
What boots the vision if the meaning fail,

When all the marvels of the skies above
March to the passions they are mirrors of?
If the heart pine, the very stars will pale.

MONT BREVENT

Oh, habitante del valle, levanta tu mirada
adonde, sobre el vuelo de las nubes, la piedra
se mantiene en silencio; y tan sólo hacia Dios
eleva tu rugoso rostro; y vive prudente.

Hay algo que aún existe fuera de cuanto muere,
belleza en sitios lueñes de toda humana queja,
donde enormes planetas navegan por el éter
y espacios infinitos se abren a calmos cielos.

Hay nieve eterna un poco más arriba del llano,
y en torno a las rodillas de las montañas rondan
las furias desatadas del viento y de la lluvia.

Mira arriba, y enseña a dejar el trabajo
interminable al noble corazón. Hay perfecta
paz solamente un poco más allá del dolor.

MONT BRÉVENT

O DWELLER in the valley, lift thine eyes
To where, above the drift of cloud, the stone
Endures in silence, and to God alone
Upturns its furrowed visage, and is wise.

There yet is being, far from all that dies,
And beauty where no mortal maketh moan,
Where larger planets swim the liquid zone,
And wider spaces stretch to calmer skies.

Only a little way above the plain
Is snow eternal. Round the mountain's knees
Hovers the fury of the wind and rain.

Look up, and teach thy noble heart to cease
From endless labour. There is perfect peace
Only a little way above thy pain.

ODI ET AMO

Odio y amo. Tal vez os preguntéis
cómo es posible.
No lo sé. Mas lo siento y lo padezco.
CATULO.

I

Mi corazón pagano fue un altar coronado
por altas intenciones y tristes negativas,
y entre las ruinas fue su llama alimentando
con desdén de las sombras que iban y venían.

Hasta que el alma triste, por cuanto vio incitada,
rechazó las eternas raíces de su pena
llenando con sus lágrimas un pozo inagotable
e iluminando el cielo con una luz prestada.

Mil veces se esfumó esa gloria refleja,
mil otros fue seguida por ojos asombrados,
pues sobrevive a muertas bellezas la esperanza

y el hambre hasta las piedras convierte en alimento.
¿Tú, insensato amor, nunca llegarás a cansarte
de alimentar el fuego que roe tus entrañas?

ODI ET AMO

I love and hate. Alas, the why
I know not: but I love, and die.
CATULLUS.

I

A WREATHED altar was this pagan heart,
In sad denial dressed and high intent,
And amid ruins fed its flame apart,
Heedless of shadows as they came and went.

Till the poor soul, enticed by what she saw,
Forsook her grief's eternal element,
Filled with her tears a well from which to draw,
And flooded heaven with a light she lent.

A thousand times that mirrored glory fled,
By ravished eyes a thousand times pursued;
Yet loving hope outlived all beauties dead,

And hunger turned the very stones to food.
Insensate love, wilt thou then never tire,
Breeding the fuel of thy proper fire?

II

¿Qué cruz resplandeciente a este infiel recrimina?
¿Qué león, desvelado en su guarida, ruge?
¿Qué sobrenatural hechizo —ángel, demonio—
divinamente falso, como todo lo bello,

vuelve para burlarse de esta desolación?
Visión evanescente, frágil como volupta
de humo al aire y al sol, esperanza indomable,
vana burla, plegaria, revelación, locura

o pecado: ¿qué eres? ¿Es éste el saber sumo
del hombre? ¿Lo que cree negando? ¿Lo que adora,
blasfemo todavía, bebiendo gloria eterna

lejos del adorado cáliz de sus ensueños?
Extraña dulcedumbre tan amarga por dentro:
¿qué eres, un veneno, o acaso un sacramento?

II

What gleaming cross rebukes this infidel?
What lion groans, awakened in his lair?
Angel or demon, what unearthly spell
Returns, divinely false like all things fair,

To mock this desolation? Fleeting vision,
Frail as a smoke-wreath in the sunlit air,
Indomitable hope or vain derision,
Madness or revelation, sin or prayer,

What art thou? Is man's sum of wisdom this,
That he believe denying, and blaspheme
Worshipping still, and drink eternal bliss

Out of the maddening chalice of a dream?
Strange sweetness that embitterest content,
Art thou a poison or a sacrament?

CATEDRALES POR EL MAR

Réplica a un soneto que comenzaba: "Las catedrales no están construidas a lo largo del mar".

Por los eones sube o baja la marea,
por ellos las tormentas se forman o deshacen,
y la tardía luna —por los eones muerta—
crece hasta luna llena, o bien se desvanece.

Cuando a abismos clamantes dio respuesta la tierra
—temiendo que un inútil año siguiese a otro año—
y extrajo de su muerto corazón el granito
para elevar un templo a Jesús Nazareno

entonces bajó el viento salvaje por los tubos
del órgano su eterna cantata repitiendo
y no en vano la luna zurció devotamente

su vela desgarrada, alumbrando el Calvario,
mientras se iban mezclando a la salmodia de ángeles
los siempre taciturnos diapasones del mar.

CATHEDRALS BY THE SEA

Reply to a sonnet beginning "Cathedrals are not built along the sea".

For æons had the self-responsive tide
Risen to ebb, and tempests blown to clear,
And the belated moon refilled her sphere
To wane anew —for, æons since, she died—

When to the deeps that called her earth replied
(Lest year should cancel unavailing year)
And took from her dead heart the stones to rear
A cross-shaped temple to the Crucified.

Then the wild winds through organ-pipes descended
To utter what they meant eternally,
And not in vain the moon devoutly mended

Her wasted taper, lighting Calvary,
While with a psalmody of angels blended
The sullen diapason of the sea.

POEMAS LARGOS

AVILA

De nuevo mis pies pisan la elevada meseta
purpúrea y olorosa del campo de Castilla,
región desoladoramente altanera y noble,
reseca bajo un cielo de implacable crudeza.

Amplio desierto donde la diadema de torres
sobre el Adaja ciñe una ciudad silente,
y encierra, sin cuidarse de las burlas del tiempo,
veinte templos en una corona de granito.

Brillan rayos fervientes de luz al claro cielo;
y dentro de mi pecho los misterios de antaño.
Aquí yacen los tristes trofeos de mi alma:
muertos que ya cumplieron mucho antes mi destino.

Como las primitivas peñas de esta llanura,
su pesar infinito se me clava en el pecho;
y, cual el cielo ardiente, su pena cancelada,
sonríe a mis pesares, calma mis inquietudes.

Aquí soportó vida mortal año tras año
la silenciosa mano que nos hace y deshace;
y recogió, gimiendo, su herencia dolorosa
bajo las sonrientes e inhumanas estrellas.

Sobre Avila se yergue el castillo almenado,
nido actual de cigüeñas y antes de altivas almas;
aún desde la abadía que se abre sobre el valle
redoblan las campanas por cuantos nos dejaron.

Lleva su fantasmal bendición hasta el rezo
de un mudo capuchino, o una mística monja,
para curar con bálsamo del Gólgota la herida
de un trabajo cansado, de un pecado aturdido.

AVILA

AGAIN my feet are on the fragrant moor
Amid the purple uplands of Castile,
Realm proudly desolate and nobly poor,
Scorched by the sky's inexorable zeal.

Wide desert where a diadem of towers
Above Adaja hems a silent town,
And locks, unmindful of the mocking hours,
Her twenty temples in a granite crown.

The shafts of fervid light are in the sky,
And in my heart the mysteries of yore.
Here the sad trophies of my spirit lie:
These dead fulfilled my destiny before.

Like huge primeval stones that strew this plain,
Their nameless sorrows sink upon my breast,
And like this ardent sky their cancelled pain
Smiles at my grief and quiets my unrest.

For here hath mortal life from age to age
Endured the silent hand that makes and mars,
And, sighing, taken up its heritage
Beneath the smiling and inhuman stars.

Still o'er this town the crested castle stands,
A nest for storks, as once for haughty souls,
Still from the abbey, where the vale expands,
The curfew for the long departed tolls,

Wafting some ghostly blessing to the heart
From prayer of nun or silent Capuchin,
To heal with balm of Golgotha the smart
Of weary labour and distracted sin.

En el flujo del tiempo: ¿qué hados me arrastraron
indiferente al júbilo y a la codicia de oro?
¿Qué fuerza me ha empujado a meditar la rima
si el amor es mezquino, la fe y honor caducos?

Si riquezas en vano coronan vidas sórdidas,
si el conocer asfixia muchas mentes humanas:
¿Qué espíritus alados surgen de sus colmenas?
¿Qué corazón rebelde se aventura a ser libre?

Su orgullo se hundirá, se ajará innoblemente,
sin dejarnos memoria de sus éticos juegos.
¿Qué altar perdurará de aquellos en que oraron?
¿Qué bellas deidades? ¿Qué dulce lira rota?

No hagas alto, romero: con la mirada absorta
pasa ante sus prisiones —soñador— día tras día,
y sobre la marea de inútil charla eleva
tu voz jaculatoria a tu estrella inmutable.

Fuera de ti hay tumultos, y dentro sólo ruinas;
ni el mundo ni el desierto podrían albergarte.
Lejos de los pesares de los años perdidos
edifica tu casa para la eternidad.

Paciencia, sabia hermana de la fe, sea tu cielo,
aúna lo necesario con la especulación.
Amar es suficiente, y amar es siempre darse;
traen los días fugaces sólo efímeros goces.

Los pequeños placeres que llegar al sol quieren
—burbujeando un instante desde el fondo del ser—,
las brillantes arenas de pasión, que se agolpan,
las alegres sonrisas, y los felices sueños,

What fate has cast me on a tide of time
Careless of joy and covetous of gold,
What force compelled to weave the pensive rhyme
When loves are mean, and faith and honour old,

When riches crown in vain men's sordid lives,
And learning chokes a mind of base degree?
What winged spirit rises from their hives?
What heart, revolting, ventures to be free?

Their pride will sink and more ignobly fade
Without memorial of its hectic fire.
What altars shall survive them, where they prayed?
What lovely deities? What riven lyre?

Tarry not, pilgrim, but with inward gaze
Pass daily, musing, where their prisons are,
And o'er the ocean of their babble raise
Thy voice in greeting to thy changeless star.

Abroad a tumult, and a ruin here;
Nor world nor desert hath a home for thee.
Out of the sorrows of the barren year
Build thou thy dwelling in eternity.

Let patience, faith's wise sister, be thy heaven,
And with high thoughts necessity alloy.
Love is enough, and love is ever given,
While fleeting days bring gift of fleeting joy.

The little pleasures that to catch the sun
Bubble a moment up from being's deep,
The glittering sands of passion as they run,
The merry laughter and the happy sleep,—

son las gemas que llenan cual ardientes estrellas,
de perdurable gloria nuestro esperado Edén;
cada átomo radiante —total e íntegro en sí—
alumbra la galaxia de las piedras gemelas:

polvo de un mundo hundido cuando el sueño de Dios
abrió a latentes pulsos la vida de las cosas,
y fue uniendo el vacío con el brillo disperso
de los astros girando por sus múltiples órbitas.

Para —tal vez— al fin, en el sol paternal,
mezclarse y reunir sus rayos nuevamente,
cuando Dios se despierte y reúna en un todo
la luz de sus amores y la luz de sus días.

These are the gems that, like the stars on fire,
Encrust with glory all our heaven's zones;
Each shining atom, in itself entire,
Brightens the galaxy of sister stones,

Dust of a world that crumbled when God's dream
To throbbing pulses broke the life of things,
And mingled with the void the scattered gleam
Of many orbs that move in many rings,

Perchance at last into the parent sun
To fall again and reunite their rays,
When God awakes and gathers into one
The light of all his loves and all his days.

CAPILLA DEL KING'S COLLEGE. OXFORD

Las nervaduras crujen, las vidrieras destellan,
cuelgan los asombrosos trenzados de la bóveda,
y cuatro centinelas de piedra alzan al cielo
sus frentes de una fe más firme que la humana.

Se congrega el colegio. Y al rezo cortesano
le hacen coro los himnos y el lamento del órgano:
quedan rastros aún de belleza y misterio
pero San Nicolás y la Virgen se han ido.

Ni un solo "Ora pro Nobis" les hace detenerse
en su lejano vuelo para escuchar la antífona,
ningún pecho entre tantas reliquias de los reyes
canta un solo "Requiescat" por su alma enlutada.

No hay ni un grano de incienso arrojado a las ascuas
del frío corazón, ni lámparas votivas
colgando ante su imagen: sólo un hombre recuerda
la lengua de su madre, uno, y es extranjero.

Largas filas de velas alumbran los sitiales;
los pequeños coristas pueden leer y darnos
la cadencia, yo veo sus caras deliciosas;
y tan sólo el altar —cual el alma— está a oscuras.

A través de los arcos aún flotan viejas voces
con mesurada música aleve, dulce, fuerte...
¿Siente alguien la profunda razón de esas canciones?
¿Reconocen su antiguo y hondo significado?

El crepúsculo avanza y las sangrientas glorias
de todos estos fieros resplandores se apagan.
¡Oh, qué historias confusas, olvidadas y tristes!
¿Por qué leerlas, niños? Cantad, cantad los himnos.

KING'S COLLEGE CHAPEL

THE buttress frowns, the gorgeous windows blaze,
The vaults hang wonderful with woven fans,
The four stone sentinels to heaven raise
Their heads, in a more constant faith than man's.

The College gathers, and the courtly prayer
Is answered still by hymn and organ-groan;
The beauty and the mystery are there,
The Virgin and Saint Nicholas are gone.

Not one *Ora pro nobis* bids them pause
In their far flight, to hear this anthem roll;
No heart, of all that the King's relic awes,
Sings *Requiescat* to his mournful soul.

No grain of incense thrown upon the embers
Of their cold hearth, no lamp in witness hung
Before their image. One alone remembers;
Only the stranger knows their mother tongue.

Long rows of tapers light the people's places;
The little choristers may read, and mark
The rhythmic fall; I see their wondering faces;
Only the altar —like the soul— is dark.

Ye floating voices through these arches ringing
With measured music, subtle, sweet, and strong,
Feel ye the inmost reason of your singing?
Know ye the ancient burden of your song?

The twilight deepens, and the blood-dyed glories
Of all these fiery blazonings are dim.
Oh, they are jumbled, sad, forgotten stories!
Why should ye read them, children? Chant your hymn.

Mas yo debo aprenderlas mientras rayos ponientes
encienden con los últimos destellos las vidrieras
y las altas ventanas iluminan un cielo
poblado con las pompas radiantes de mis sueños.

Contemplo el Edén donde la sierpe de ojos verdes
en su escondite de hojas desenrrolla su cola
y se va insinuando a la mujer y al hombre
que yacen en la paz serena de su fuerza.

Sus hijos veo abrumados de terror y fatigas
ocultándose en cuevas, o amontonando locos
las piedras de Babel, cayendo en los errores
sin cuento de Sodoma, de Babilonia o Nínive.

Aquí están los egipcios, que casan vida y muerte,
que vuelan desde el sol a sus pintadas tumbas,
que en sus prietas mortajas y herméticas tinieblas
ventean el secreto de su fe más antigua.

Allí osados profetas de entrañables deseos
anuncian la llegada del nuevo Dios de Sión,
y pulsa la celeste lira, en rapto, Isaías,
y por Jerusalén ya Jeremías llora.

Aquí, llena de gracia, la hija de David
se arrodilla en el templo esperando al Señor;
con el Ave María la alada juventud
trajo la edad del lirio y la edad de la espada.

Aquí, para adorar a la Madre y al Hijo
los fornidos pastores de las montañas bajan;
los ángeles cantores, con dulzura y con ímpetu
a plena voz exclaman: "Gloria in excelsis Deo".

But I must con them while the rays of even
Kindle aloft some fading jewel-gleam
And the vast windows glow a peopled heaven,
Rich with the gathering pageant of my dream.

Eden I see, where from the leafy cover
The green-eyed snake begins to uncoil his length
And whispers to the woman and her lover,
As they lie musing, large, in peaceful strength.

I see their children, bent with toil and terror,
Lurking in caves, or heaping madly on
The stones of Babel, or the endless error
Of Sodom, Nineveh, and Babylon.

Here the Egytian, wedding life with death,
Flies from the sun into his painted tomb,
And winds the secret of his antique faith
Tight in his shroud, and seals in sterile gloom.

There the bold prophets of the heart's desire
Hail the new Zion God shall build for them,
And rapt Isaiah strikes the heavenly lyre,
And Jeremiah mourns Jerusalem.

Here David's daughter, full of grace and truth,
Kneels in the temple, waiting for the Lord;
With the first *Ave* comes the wingèd youth,
Bringing the lily ere he bring the sword.

There, to behold the Mother and the Child,
The sturdy shepherds down the mountain plod,
And angels sing, with voices sweet and wild
And wide lips parted: "Glory be to God".

Aquí, sobre un jumento, la pareja huye a Egipto
para ponerse a salvo del obcecado Herodes;
y María sopesa todo en su corazón
mientras José a su lado camina pensativo.

Entre los doce, antes que su sangre derramen,
bendice Cristo el pan y lo parte, diciendo:
"Tomad, éste es mi cuerpo". Tomás alza los hombros,
todos se maravillan, y nadie le comprende.

Nadie salvo San Juan, el discípulo amado,
que, aunque se maravilla, sin buscar nada en ello
se inclina como siempre sobre el pecho de Cristo.
¡Ah, el cuerpo del Señor también será habitado!

El Gólgota recorta su silueta en el cielo
sobre la abigarrada multitud que se apiña;
hay muchos que contemplan el signo, pero pocos
la dura lección leen de la cruz en voz alta.

Y en este mismo altar —ahora vacía tumba—
el Señor fue alzado: "Pero ahora no está aquí".
Ni un deslumbrante ángel se sienta en la penumbra
ni le busca ninguna Magdalena angustiada.

Con corazón muy puro, en apariencia al menos,
los mentidos cristianos se alinean de rodillas,
entornando los párpados, entre tiernos y graves,
mientras que las postreras armonías expiran.

En este *amén* están confundidos los ecos
de un mundo fantasmal. Parten lentas las sombras
en la noche sagrada. Y se termina en paz
la fiebre delirante del loco corazón.

Here, mounted on an ass, the twain depart
To hallowed Egypt, safe from Herod's wrong;
And Mary ponders all things in her heart,
And pensive Joseph sadly walks along.

There with the Twelve, before his blood is shed,
Christ blesses bread and breaks it with his hands,
"This is my body". Thomas shakes his head,
They marvel all, and no one understands,

Save John, whom Jesus loved above the rest.
He marvels too, but, seeking naught beside,
Leans, as his wont is, on his Master's breast.
Ah! the Lord's body also should abide.

There Golgotha is dark against the blue
In the broad east, above the painted crowd,
And many look upon the sign, but few
Read the hard lesson of the cross aloud.

And from this altar, now an empty tomb,
The Lord is risen. Lo! he is not here.
No shining angel sitteth in the gloom,
No Magdalen in anguish draweth near.

All pure in heart, or all in aspect pure,
The seemly Christians, kneeling, line the choir,
And drop their eyelids, tender and demure,
As the low lingering harmonies expire.

In that *Amen* are the last echoes blended
Of all the ghostly world. The shades depart
Into the sacred night. In peace is ended
The long delirious fever of the heart.

Entonces voy de nuevo hacia los amplios prados
respirando el vigor del viento refrescante.
Y con el vellocino de las nubes viajeras
mantengo una más dulce adoración errante.

Y allí, donde los sauces llorones y los juncos
bordean las humildes esclusas del río Cam,
los prados ensanchando todo a mi alrededor
me hacen olvidarme que soy un exilado.

Exilado no sólo del páramo ventoso
donde alza el Guadarrama sus crestas berroqueñas,
sino también del reino celestial, de la meta
segura de esperanza, de todo lo mejor.

Su marcha seguirán estos gentiles jóvenes,
fuertes en las virtudes de su isla varonil
bien hacia los senderos de las suaves florestas,
o a donde corre el agua del Ganges o del Nilo.

Y hasta cualquier salvaje tierra que ellos elijan
llevarán en su pecho el santuario del lar,
el perfecto arrebato de su musa ateniense
y el potente trabajo de sus brazos romanos.

Pero, qué poco de estas históricas paredes
a cuya sombra pasan toda su educación.
No, ninguno recuerda, siquiera de pasada,
ni a la Virgen María ni a San Nicolás.

Infeliz Rey, no mires más allá de estas torres,
no recuerdes tu única obra imperecedera.
El mundo al que ella nutre devora tu regalo
cual devoró tu mano, tu mano destronada.

Then I go forth into the open wold
And breathe the vigour of the freshening wind,
And with the piling drift of cloud I hold
A worship sweeter to the homeless mind,

Where the squat willows with their osiers crowned
Border the humble reaches of the Cam,
And the deep meadows stretching far around
Make me forget the exile that I am,—

Exile not only from the wind-swept moor
Where Guadarrama lifts his purple crest,
But from the spirit's realm, celestial, sure
Goal of all hope and vision of the best.

They also will go forth, these gentle youths,
Strong in the virtues of their manful isle,
Till one the pathway of the forest smooths,
And one the Ganges rules, and one the Nile;

And to whatever wilderness they choose
Their hearts will bear the sanctities of home,
The perfect ardours of the Grecian Muse,
The mighty labour of the arms of Rome;

But, ah! how little of these storied walls
Beneath whose shadow all their nurture was!
No, not one passing memory recalls
The Blessed Mary and Saint Nicholas.

Unhappy King, look not upon these towers,
Remember not thine only work that grew.
The moving world that feeds thy gift devours,
And the same hand that finished overthrew.

ESPAÑA EN AMERICA

ESCRITO DESPUES DE LA DESTRUCCION DE LA FLOTA ESPAÑOLA EN LA BATALLA DE SANTIAGO EN 1898

I

Cuando —apenas los ecos del puerto de Manila,
circundando la tierra ondulada y durmiente,
trajeron donde, anclada entre hostiles montañas,
fondeaba la hispana flota desamparada,
cual doble augurio el grito de protesta y aliento—
la prisa por hacer lo que el honor pedía,
o una loca esperanza de vender caro el triunfo,
impulsaron la audacia de los barcos: cayeron
Furor, Plutón, Vizcaya, Colón, Teresa, Oquendo.

Y al albear serena la segunda mañana
sobre agitadas olas y montañas de espuma
vestidas, como Neso, del brillo envenenado
de su túnica, apenas un punto señalaba
donde ardió cada casco; mientras de cresta en cresta
volaban hacia el Norte nuevas de la victoria;
victoria oscurecida por una vulgar broma [1]
tocada de piedad, por si el mar ayudaba
demasiado al más fuerte sin dejar enemigo.

[1] El almirante Sampson dijo que hacía el regalo para el 4 de julio de la flota española al pueblo americano, a pesar de que los barcos fueron todos hundidos y no capturados.

SPAIN IN AMERICA

WRITTEN AFTER THE DESTRUCTION OF THE SPANISH FLEET IN THE BATTLE OF SANTIAGO, IN 1898

I

When scarce the echoes of Manila Bay,
Circling each slumbering billowy hemisphere,
Had met where Spain's forlorn Armada lay
Locked amid hostile hills, and whispered near
The double omen of that groan and cheer
Haste to do now what must be done anon
Or some mad hope of selling triumph dear
Drove the ships forth: soon was *Teresa* gone,
Furor, Plutón, Vizcaya, Oquendo, and *Colón.*

And when the second morning dawned serene
O'er vivid waves and foam-fringed mountains, dressed
Like Nessus in their robe's envenomed sheen,
Scarce by some fiery fleck the place was guessed
Where each hulk smouldered; while from crest to crest
Leapt through the North the news of victory,
Victory tarnished by a boorish jest [1]
Yet touched with pity, lest the unkindly sea
Should too much aid the strong and leave no enemy.

[1] Admiral Sampson said he made a Fourth of July present of the Spanish fleet to the American people although all the ships had been sunk and not captured.

Cual el alma angustiada, que al respirar se ahoga,
pasa al silencio desde su mansión de pesares,
así desde estas ruinas —humo de muerte lóbrega—
pasó a la paz la altiva y muy orgullosa España,
pasó de la doliente heredad, resignada,
a sus agrestes cimas y páramos ventosos,
sin ser ya sacudida por el traidor océano
que un tiempo creyó suyo, y el cual, con sus engaños
en profanos sepulcros la enterró tantos hijos.

II

¿Por qué buscó Colón esta raza frugal
montaraz, reflexiva, ya amorosa, ya airada,
que desprecia hasta un reino por una linda cara,
por el honor, riquezas y por la fe el deseo?
Hubo nieve en el pecho de España y dentro fuego;
alegría en su lengua tan sutil; y en sus ojos
lo eterno se acogía a su cielo, de donde
la pléyade de estrellas instigaba a la tierra
a vencer su pesar y a despreciar riquezas.

¡Ah! Cuando vino a España, el tirio habilidoso
para trocar el oro por sus mercaderías
andando por sus playas olvidó sus ganancias.
El semita se hizo noble sin darse cuenta.
Su pasión alentó crueles rezos de Amílcar,
sus furibundos vientos juramentos de Aníbal;
de sus tribulaciones y desesperaciones
tejieron una estéril guirnalda por sus frentes;
y huyeron, a sus tristes puertos, de los romanos.

As the anguished soul, that gasped for difficult breath.
Passes to silence from its house of pain,
So from those wrecks, in fumes of lurid death,
Passed into peace the heavy pride of Spain,
Passed from that aching tenement, half fain,
Back to her castled hills and windy moors,
No longer tossed upon the treacherous main
Once boasted hers, which with its watery lures
Too long enticed her sons to unhallowed sepultures.

II

Why went Columbus to that highland race,
Frugal and pensive, prone to love and ire,
Despising kingdoms for a woman's face,
For honour riches, and for faith desire?
On Spain's own breast was snow, within it fire;
In her own eyes and subtle tongue was mirth;
The eternal brooded in her skies, whence nigher
The trebled starry host admonished earth
To shame away her grief and mock her baubles' worth.

Ah! when the crafty Tyrian came to Spain
To barter for her gold his motley wares.
Treading her beaches he forgot his gain.
The Semite became noble unawares.
Her passion breathed Hamilcar's cruel prayers;
Her fiery winds taught Hannibal his vows;
Out of her tribulations and despairs
They wove a sterile garland for their brows.
To her sad ports they fled before the Roman prows.

Cuando el griego aquí vino se olvidó de su arte
y de aquella templanza que le volviera sabio.
Tus asombrosos montes su corazón ahogaron,
tus lánguidos jardines le velaron los ojos;
aquí soñó y dudó y en tus profundos cielos
leyó los insondables presagios de miseria,
y testarudo ante los futuros destinos,
como un fiero animal ante una fuerza humana,
ardió al arder Sagunto creyéndolo una gloria.

También el poderoso romano cuando vino
trayéndonos sus dioses, su justicia y su lengua,
desdeñó su grandeza por una triste fama,
y los logros de un César un Lucano cantó.
Ni fue la expresa pompa de su orgullosa música
de números latinos, entre áspera y horrenda,
ni las tristes realezas entre las que vivía,
tan a medias divino cual su anhelo inexpreso.
¿Bastará el corazón, disonará la lira?

Cuando tras tantos otros conquistadores vino
Cristo, que ha sido el único conquistador de España,
no fueron suficientes Gólgota ni Belén
a darlo a conocer; toda reliquia debe
sangrar, todo pastor escuchar en sus velas
maitines de los ángeles a las puertas del cielo.
No pareció la Virgen Madre del todo libre
de la mancha del mal si nació de varón,
mas brilló inmaculada entre los serafines.

And the Greek coming too forgot his art,
And that large temperance which made him wise.
The wonder of her mountains choked his heart,
The languor of her gardens veiled his eyes;
He dreamed, he doubted; in her deeper skies
He read unfathomed oracles of woe,
And stubborn to the onward destinies,
Like some dumb brute before a human foe,
Sank in Saguntum's flames and deemed them brighter so.

The mighty Roman also when he came,
Bringing his gods, his justice, and his tongue,
Put off greatness for a sadder fame,
And what a Cæsar wrought a Lucan sung.
Nor was the pomp of his proud music, wrung
Fom Latin numbers, half so stern and dire,
Nor the sad majesties he moved among
Half so divine, as her unbreathed desire.
Shall longing break the heart and not untune the lyre?

When after many conquerors came Christ,
The only conqueror of Spain indeed,
Not Bethlehem nor Golgotha sufficed
To show him forth, but every shrine must bleed
And every shepherd in his watches heed
The angels' matins sung at heaven's gate.
Nor seemed the Virgin Mother wholly freed
From taint of ill if born in frail estate,
But shone the seraphs' queen and soared immaculate.

Y cuando desde ardientes arenales, el árabe
cruzó sobre las aguas, cual celestial azote,
en sus conquistadoras manos trajo el rabel
y en los amaneceres se trocó en ruiseñor.
Con trenzadas rejillas y frágiles columnas
mostró los agradables secretos de sus campos,
más bien poco pudieron aprovechar sus artes
contra el brutal ataque de Giaor. La rosa
se alejó de sus cortes, el muecín de su torre.

Sólo quedó una imagen de su sabiduría,
una sola reliquia de su mágica ciencia,
el gran Alah al cual el destino obedece,
más calmo que Jehová, y aún más escondido,
Alah quedó en el fondo de la raza fraterna,
alto juez de estos cambios terrenales del mal.
En su antiguo silencio ella pudo verter
sus frágiles pasiones —solamente Él es fuerte—
y salmodiar el lento peso de su canción.

Alzando en Covadonga rudimentaria cruz
se levantó Pelayo entre sus montañeses,
y ella volvió a Granada, la pérdida de un día
rescatada en batallas de cerca de mil años.
Nación nacida en armas, con lágrimas nutrida,
bautizada con sangre y hecha al sacrificio,
todo para una dulce música celestial,
todo para un pintado cielo. Di ¿a qué precio
abandonó su amor para buscar las Indias?

And when the Arab from his burning sands
Swept o'er the waters like a heavenly flail,
He took her lute into his conquering hands,
And in her midnight turned to nightingale.
With woven lattices and pillars frail
He screened the pleasant secrets of his bower,
Yet little could his subtler arts avail
Against the brutal onset of the Giaour.
The rose passed from his courts, the muezzin from his tower.

Only one image of his wisdom stayed,
One only relic of his magic lore,
Allah the Great, whom silent fate obeyed,
More than Jehovah calm and hidden more,
Allah remained in her heart's kindred core
High witness of these terrene shifts of wrong.
Into his ancient silence she could pour
Her passions' frailty—He alone is strong
And chant with lingering wail the burden of her song.

Seizing at Covadonga the rude cross
Pelayo raised amid his mountaineers,
She bore it to Granada, one day's loss
Ransomed with battles of a thousand years.
A nation born in harness, fed on tears,
Christened in blood, and schooled in sacrifice,
All for a sweeter music in the spheres,
All for a painted heaven—at a price
Should she forsake her loves and sail to Ind for spice?

¿No tuvo en sus palacios de mercaderes Génova
bienvenidas al hijo por el cielo inspirado?
¿Ni tampoco Venecia, dueña de internos mares,
barcos para la intrépida aventura? ¿Ni Pisa?
¿Roma estaba saciada? ¿Y su misión cumplida?
¿No tuvo Lusitania en sus sueños marinos
ningún presentimiento que la atrajese hacia
los vastos horizontes, todavía dorados
del resplandor antiguo de la sumida Atlántida?

O, si entorpecimientos se encontraban al Sur,
todavía extasiado por divinos recuerdos,
¿no habría algún astuto príncipe por las bocas
pantanosas de Escalda o el estuario del Rhin?
¿No cabalgaba Albión anclada en el océano
cuyo trono el avaro Tudor había robado
cambiando una conducta noble por mil engaños?
¿No navegaba el Nórdico incluso rumbo al polo
buscando entre las nieblas nuevos puertos al alma?

Estos debieron ser, Colón, tus compañeros,
éstos tus mandatarios, los socios de tu empresa,
estos tristes amantes de inmensurables mares,
no ligados a tierras sacras, ni a sacros cielos.
No les alcanzarían miradas de sus damas
en los vastos desiertos; ni rimas de juglares.
resonando en el bosque solitario, su pecho
asombraran con ansias de un más dulce clima.
Estos, éstos debieron fundar el nuevo mundo.

Had Geona in her merchant palaces
No welcome for a heaven-guided son?
Had Venice, mistress of the inland seas,
No ships for bolder venture? Pisa none?
Was sated Rome content? Her mission done
Saw Lusitania in her seaward dreams
No floating premonition, beckoning on
To vast horizons, gilded yet with gleams
Of old Atlantis, whelmed beneath the bubbling streams?

Or if some torpor lay upon the South,
Tranced by the might of memories divine,
Dwelt no shrewd princeling by the marshy mouth
Of Scheldt, or by the many mouths of Rhine?
Rode Albion not at anchor in the brine
Whose throne but now the thrifty Tudor stole
Changing a noble for a crafty line?
Swarmed not the Norsemen yet about the pole,
Seeking through endless mists new havens for the soul?

These should have been thy mates, Columbus, these
Patrons and parteners of thy enterprise,
Sad lover sof immeasurable seas,
Bound to no hallowed earth, no peopled skies.
No ray should reach them of their ladies' eyes
In western deserts: no pure minstrel's rhyme,
Echoing in forest solitudes, surprise
Their heart with longing for a sweeter clime.
These, these should found a world who drag no chains of time.

En verdad habria sido locura y mal augurio
revelar a Aragón, la testaruda, esta
peligrosa esperanza; locura de Castilla
inmersa en fe celosa, almenada en orgullo,
a la que estas ideas, y el nuevo andar de España,
abrían nuevas conquistas cristianas, y su mano
íbase hacia la espada a su costado, aquella
que expulsó al musulmán liberando su tierra
mientras soñaba un sueño grato a su corazón.

III

Tres carabelas fueron con una cruz a proa,
una amplia cruz trazada en banderas y velas,
labrando las praderas salitrosas del Héspero
a impulsos de las ondas y de los fuertes vientos.
A su vista las fuerzas abismales caerían
y ya ninguna cresta de dragones obscenos
—ni viscosa adujada de serpiente— obtendrían
hasta que refulgiesen al Oeste ciudades
de marfil del Catay o la bendita Arabia.

Y, mientras con semblante gentil y bondadoso
los capitanes iban de las naves a tierra,
o por las escaleras de alabastro del templo,
a la orilla de arena plateada del río,
orgullosos sultanes con las manos abiertas
iban a los extraños, y enterados por ellos
de nuestra redención y del real mandato,
se hacían bautizar alegres y contentos
cual si fueran preciados dones de un raro arte.

In sooth it had seemed folly, to reveal
To stubborn Aragon and evil-eyed
These perilous hopes, folly to dull Castile
Moated in jealous faith and walled in pride,
Save that those thoughts, to Spain's fresh deeds allied.
Painted new Christian conquests, and her hand
Itched for that sword, now dangling at her side,
Which drove the Moslem forth and purged the land.
And then she dreamed a dream her heart could understand.

III

Three caravels, a cross upon the prow,
A broad cross on the banner and the sail,
The liquid fields of Hesperus should plough
Borne by the leaping waters and the gale.
Before that sign all hellish powers should quail
Troubling the deep: no dragon's obscene crest,
No serpent's slimy coils should aught avail,
Till ivory cities looming in the west
Should gleam from high Cathay or Araby the Blest.

Then, as with noble mien and debonair
The captains from the galleys leapt to land,
Or down the temple's alabaster stair
Or by the river's marge of silvery sand,
Proud Sultans should descend with outstretched hand
Greeting the strangers, and by them apprised
Of Christ's redemption and the Queen's command,
Being with joy and gratitude baptized,
Should lavish gifts of price by rarest art devised.

Y si (puesto que existen patanes) objetaban
algún pequeño punto de fe o fidelidad,
un campeón armado del yelmo a las espuelas
desafiaría a muerte los viles orgullosos,
y, sólo acogotándolos, con su último respiro
vendría la conclusión de que el Señor lo es,
y la Reina Católica de la India, Isabel.
Ante lo cual las tribus, de acuerdo, deberían
darse golpes de pecho y entregar sus tesoros.

O, en el peor de los casos, si los fuertes debates
se tornasen insultos o actos injuriosos,
y hubiese muchos muertos cristianos, deberían
clamar sus compañeros, al cielo en pos de ayuda;
de pronto, entre las nubes, un nevado caballo,
con un deslumbrador jinete todo fuego,
vendría a la refriega; y con golpes fulmíneos
derrotaría a todos; y alzándose los muertos
gritarían: "Santiago, cierra España, Santiago...".

Y así, ganado el día, desvanecido el Santo,
pero no su victoria, cada uno en el fondo
del pecho debería alimentar el sueño
más querido: igual que si una linda doncella
de mente angelical tras las oscuras torres
se muriera de pena esperando llegasen
a salvarla de ¡España dos airosos guerreros
que intuyera su horóscopo. Querría, muy femenina,
no estar del todo libre, sino comprometida.

Or if (since churls there be) they should demur
To some least point of fealty or faith,
A champion, clad in arms from crest to spur,
Should challenge the proud caitiffs to their death
And, singly felling them, from their last breath
Extort confession that the Lord is lord,
And India's Catholic queen, Elizabeth.
Whereat yon turbaned tribes, with one accord,
Should beath their heathen breasts and ope their treasures' hoard.

Or, if the worst should chance and high debates
Should end in insult and outrageous deed,
And, many Christians rudely slain, their mates
Should summon heaven to their direful need,
Suddenly from the clouds a snow-white steed
Bearing a dazzling rider clad in flames
Should plunge into the fray: with instant speed
Rout all the foe at once, while mid acclaims
The slaughtered braves should rise, crying, *Saint James! Saint James!*

Then, the day won, and its bright arbiter
Vanished, save for peace he left behind,
Each in his private bosom should bestir
His dearest dream: as that perchance there pined
Some lovely maiden of angelic mind
In those dark towers, awaiting out of Spain
Two Saviours that her horoscope divined
Should thence arrive. She (womanlike) were fain
Not to be wholly free, but wear a chosen chain.

Sería su aventura de juventud. Ya en días
más maduros querrían un poder más altivo,
y coger las pepitas de oro de un laberinto
terrenal por dejar digna herencia a sus hijos.
Las edades más próximas a la hora final
querrían encontrar una mágica fuente
de aguas que reavivasen con el fruto la flor,
tornando a su esplendor las sienes cenicientas,
todo en un verde cielo que los muertos no pueblan.

IV

Tan falsos meteoros guiaron sus timoneles,
fantasmas que llenaron sus almas soñadoras
con diversos ardores, mientras la hueca esfera
sin circundar giraba en sus silentes polos.
Cada día les llevó más lejos de su meta,
cada logro alcanzado mataba sus deseos,
obstruida una India por las costas de otra,
cada estrella avistada extinguiendo su fuego,
tras un cabo otro cabo, y el puerto siempre lejos.

Cuántos galeones fueron para no regresar,
cuántas duras batallas y cuántas vidas muertas.
¡De la primera vez que Colón tocó en Cuba
hasta que el yugo ibero sintiera el araucano!
¡Cuántas, cuántas miserias! ¡Qué menguada ganancia!
Para arar soledades, pronto privados de oro,
y soportar el sol, a través de la mar,
se hacinan como esclavos en las sucias bodegas.
El veneno trabaja por bravo que se sea.

That should be youth's adventure. Riper days
Would crave the guerdon of a prouder power
And pluck their nuggets from an earthly maze
For rule and dignity and children's dower.
And age that thought to near the fatal hour
Should to a magic fount descend instead,
Whose waters with the fruit revive the flower
And deck in all its bloom the ashen head,
Where a green heaven spreads, not peopled of the dead.

IV

By such false meteors did those helmsmen steer,
Such phantoms filled their vain and vaulting souls
With divers ardours, while this brooding sphere
Swung yet ungirdled on her silent poles.
All journeys took them farther from their goals,
All battles won defeated their desire,
Barred from one India by the other's shoals,
Each sighted star extinguishing its fire,
Cape doubled after cape, and never haven nigher.

How many galleons sailed to sail no more,
How many battles and how many slain,
Since first Columbus touched the Cuban shore,
Till Araucania felt the yoke of Spain!
What mounting miseries! What dwindling gain!
To till those solitudes, soon swept of gold,
And bear that ardent sun, across the main
Slaves must come writhing in the festering hold
Of galleys. — Poison works, though men be brave and bold.

¿Qué pudo el plantador, que antes fuera corsario,
señor de sus bastardos y sus tribus mestizas,
tan rudo e ignorante escuchar o sentir
de la vieja Europa o la herencia del hombre?
El nimio proyectista no ve el plano más amplio,
ni el pequeño tirano tolera ley más fuerte,
pero látigo en mano hace ir al partidario
de libertad. Rastrero, y sin sombra de miedo,
envenenó la sangre que el puñal vertería.

Por pereza, lujuria, poco talento y bienes,
se hundió España en la pena y en el vil deshonor,
cada uno a su servicio sirviéndose a sí mismo,
cada uno en su pasión golpeando su corona.
No que tales traiciones borraran su renombre,
cuyo brillo no estaba de su mano al alcance:
Donde segó tristeza, para ella sembró el bálsamo;
todo cuanto tenía que enseñar lo enseñó
al nuevo mundo: fe y conciencia e idioma.

Y ahora tras sus murallas marítimas reclusa
ella espera en silencio la cicatriz del tiempo,
mientras donde su sol se pone, nueva aurora
trae del Norte otros nuevos temores y esperanzas.
Hijos de España en pie, casi cesado el llanto
vigilan en el cielo desde Cuba hasta el Cabo.
¿Qué paloma o qué águila es ésta que aparece?,
se dicen, ¿o qué heraldo, de qué mañana, envuelve
los picos de los Andes de amor, desdén o engaño?

That slothful planter, once the buccaneer;
Lord of his bastards and his mongrel clan,
Ignorant, harsh, what could he list or hear
Of Europe and the heritage of man?
No petty schemer sees the larger plan,
No privy tyrant brooks the mightier law,
But lash in hand rides forth a partisan
Of freedom: base, without the touch of awe,
He poisoned first the blood his poniard was to draw.

By sloth and lust and mindlessness and pelf
Spain sank in sadness and dishonour down,
Each in his service serving but himself,
Each in his passion striking at her crown.
Not that these treasons blotted her renown
Emblazoned higher than such hands can reach:
There where she reaped but sorrow she has sown
The balm of sorrow; all she had to teach
She taught the younger world—her faith and heart and speech.

And now within her sea-girt walls withdrawn
She waits in silence for the healing years,
While where her sun has set a second dawn
Comes from the north, with other hopes and fears.
Spain's daughters stand, half ceasing from their tears.
And watch the skies from Cuba to the Horn.
"What is this dove or eagle thar appears,"
They seem to cry, "what herald of what morn
Hovers o'er Andes' peaks in love or guile or scorn?"

"Oh, caviloso espíritu, pelechante del Norte,
alado para el plano de su cambiante luz,
hijo de un laborioso océano y de una tierra
cubierta de vapores, teme el vuelo hacia el Sur,
teme las aguas calmas, deliciosas y cálidas,
cuídate de los picos que, en el azul sin nube,
se pierden y comulgan con la noche desnuda.
Las almas que vinieron no tornaron, cayeron
suspirando en la tierra o rasgaron los cielos.

"Ronda en torno a tus islas tormentosas, soporta
la rielante floresta que tus visiones viven.
Entonces, si te amamos —porque tu pecho es puro—
tendrás tú algo que dar digno de nuestro amor.
No traigas tus profetas, ni creas que tus tristes
riquezas les son gratas a nuestros pobres ojos.
Tus sofistas untuosos no nos camuflarán
nuestra angustia mortal o nuestro hondo pesar.
Ni para el extranjero dinero nos peinamos."

Hoy de tu lento ocaso saca algún resplandor
que nos recuerde el fuego inmaterial que alumbra
tu corazón, y a un sueño aún más amplio despierta
la música de nuestra triste lira. Controla
nuestra palabra osada, calla el bajo deseo.
Penden pálidas nubes de reverencia sobre
nuestros brillantes cielos y la esperanza inspira
pasos que, resignados, siguen sendas de duda:
corazón tierno dentro y pecho armado fuera.

"O brooding Spirit, fledgling of the North,
Winged for the levels of its shifting light,
Child of a labouring ocean and an earth
Shrouded in vapours, fear the southward flight,
Dread waveless waters and their warm delight,
Beware of peaks that cleave the cloudless blue
And hold communion with the naked night.
The souls went never back that hither flew,
But sighing fell to earth or broke the heavens through.

"Haunt still thy storm-swept islands, and endure
The shimmering forest where thy visions live.
Then if we love thee—for thy heart is pure—
Thou shalt have something worthy love to give.
Thrust not thy prophets on us, nor believe
Thy sorry riches in our eyes are fair.
Thy unctuous sophists never will deceive
A mortal pang, or charm away despair.
Not for the stranger's fee we plait our lustrous hair.

"But of thy lingering twilight bring some gleam,
Memorial of the immaterial fire
Lighting thy heart, and to a wider dream
Waken the music of our plaintive lyre.
Check our rash word, hush, hush our base desire.
Hang paler clouds of reverence about
Our garish skies: laborious hope inspire
That uncomplaining walks the paths of doubt,
A wistful heart within, a mailèd breast without.

Basura es todo el oro hallado, pero el arte
prometeico transforma en oro las escorias.
Alegrando el trabajo salva esa mejor parte
que nuestra madre España legó a cuanto produjo,
pues, ¿por qué codiciar si una vez adoró?
Deja tú en nuestros cielos, raro espíritu, al paso,
no menos ilusiones pero algo más de empuje,
y de este culto toma tu parte, tú que hubieses
querido la esperanza enseñarnos como ella
nos enseñó a rezar.

"Gold found is dross, but long Promethean art
Transmutes to gold the unprofitable ore.
Bring labour's joy, yet spare that better part
Our mother, Spain, bequeathed to all she bore,
For who shall covet if he once adore?
Leave in our skies, strange Spirit passing there,
No less of vision but of courage more,
And of our worship take thy equal share,
Thou who would'st teach us hope, with her who taught us prayer."

EL TESTAMENTO DEL POETA

EROS

¿Quién eres, y qué haces junto a esa humilde puerta,
niño extraño, que, al verte, mi corazón detienes?
¿Por qué en carne mortal y pobre indumentaria
vienes semiescondido, Dios atemorizante?

Yo te habría gozado sin temor si no hubiese
visto cómo destruyes aún las cosas más puras;
de no afectarme a mí lo habría tolerado,
pero, alma de dos caras, he deseado y visto.

Si yo hubiese tomado tus manos en mis manos,
y al par te hubiese dicho: "Te amo, es cuanto sé",
y tú, falsa hechicera, de gracia tan divina,
besándome me hubieses dicho que tú también.

Ah, entonces, mientras ambos yacíamos dormidos,
el sutil dios habría huido de mis brazos.
Decepcionado, atónito, despertaría para,
gusano entre gusanos, arrastrarme a tus pies.

Mas volví el gobernalle mar adentro burlando
el raudo y cegador rayo jupiterino.
Mi alegría es segura; mi trabajo, apariencia;
y mi barca está anclada en un lejano mar.

EROS

Who wast thou, standing by that humble door,
Strange Child, that my heart stopped, beholding thee?
Why in that common flesh and raiment poor
But half disguise thy dread divinity?

Had I not seen the holy thing thou wast,
I had enjoyed thee, nothing held in awe;
Had not my heart been smitten, I had passed;
But, double Soul, I craved and yet I saw.

If I had taken both thy hands in mine
And said: I love thee; that is all I know,
And thou, false image of a grace divine,
Had'st kissed me on the lips, and answered so;

Ah, then together as we lay asleep,
Out of my arms had fled the subtle god.
Deceived, aghast, I had awaked, to creep
A worm with worms, a clod against a clod.

I turned the helm to seaward, mocked the gleaming
Quick thunderbolt of Jove that blinded me;
My joy is safe, I labour but in seeming,
My bark lies anchored in a distant sea.

Lo mismo que una nube se hincha y se deshace
yo iba respirando mi aliento mesurado.
La hirviente sangre fluye, y un placer que es dolor
me sube por el pecho: amar casi es morir.

La agonía es mi vida; lo infinito renueva
mi ser. Como una uva que el viñador estruja
mi corazón destila: ¡que el rojo vino suyo
corra, naturaleza inmortal, por tus venas!

¡Que, incluso a los profanos, asombre mi plegaria!
¡Que griten: ¿Cuándo amó? ¿Fue alguna vez creyente?
Pocos saben que dentro de mi alma yo llevo
el Dios del que ellos hablan, y ni se han dado cuenta.

As a cloud swells and melts in liquid air
I draw and give again my measured breath;
The life-blood flows; a pleasure like despair
Runs through my breast, and love is near to death.

This dying is my life; the infinite
Renews me. As a grape the vintner strains
My heart is crushed, that the red wine of it
May course, immortal Nature, in thy veins—

Yet the profane have marvelled at my prayer,
And cried: When did he love, or when believe?
They little know that in my soul I bear
The God they prattle of, and not perceive.

HIMNO DE VIERNES SANTO

Cuando Cristo pagó nuestra vida muriendo,
al lado de la cruz se encontraba su madre,
quien vio el postrer suspiro exhalar a su hijo;
María conoció el tránsito de Dios.

Él le dijo: "No llores: aunque ahora me voy
no por ello te dejo en el mundo sin hijos.
Ya todas esas almas por quienes di mi sangre
te dirán "Madre mía", todas a cambio de una".

Y María repuso: "Fiat voluntas tua".
Sean desde hoy mis hijos ellos en tu lugar.
Yo que amé sólo a uno amaré ahora a todos,
y en todos cuantos viven yo veré a mi hijo muerto".

GOOD FRIDAY HYMN

When the Lord Christ paid life with death,
Beside the cross his Mother stood:
She saw her child yield up his breath,
She knew the passing of her God.

And he said: Weep not. Though I go
I leave thee not without a son.
All souls for whom my blood doth flow
Shall call thee mother: all for one.

And Mary said: So be it done.
Be they my children in thy stead.
I will love all, who loved but one,
And in the living see the dead.

EN ARLES

Donde un cuadro de la Crucifixión pende
en el museo sobre un busto de Antinoo.

Te veo retratado en todo cuanto es bello;
cuanto más bello es, mayor la semejanza:
Tú en tu pintada muerte, ¡oh, hijo de María!
tú en mármol, el amante de los reyes paganos.

Cada hora y cada día traen sus preocupaciones
aumentando el torrente sin fin de los pesares
hasta que por la tierra, oscuramente unidas,
corren libres las aguas tras suaves primaveras.

¿Qué riqueza de lágrimas fueron las que lloraste
que humedecen ahora al dios que fue Antinoo?
¿Por qué llorar a Cristo? Él está entre nosotros.

¡Oh, cruel perfección, todo el engaño es tuyo!
¡Nuestro todo pesar, pues muere hasta el amor
que causó nuestra pena y a ti te hizo divino!

AT ARLES

(Where a picture of the Crucifixion hung in the Museum above a bust of Antinöus).

I see thy likeness in all beauteous things,
So much are beauty and thy likeness one:
Thee in the painted death of Mary's Son,
Thee in the marble loves of pagan kings.

Each day, each hour, its drop of trouble brings
To swell the flood of sorrows long since done,
Till down Earth's cheek the loosened waters run,
Darkly foregathered in her frozen springs.

What wealth tears were this, to weep today
That he's a god who was Antinöus?
Why mourn for Jesus? Christ remains to us.

Cruel perfection! Every lure is thine,
Ours every grief; till love shall pass away
That made us wretched all, and thee divine.

ESPIRITU

Quiero vivir oculto, viendo cómo la tierra
se viste con sus galas más preciadas en mayo,
seguir, a sol y a sombra, el camino trazado
y danzar sin cuidarme del valor de la danza;

pasar, de destructor, a audaz, frugal, alegre;
de una en otra palabra hasta decir locuras;
hasta ser puro espíritu en su cuerpo de barro
hasta ser luz que otorga vida a todas sus obras.

Los sofistas me gritan: "Pero eso es ser Dios;
así son definidos sus dones y atributos".
¡Dejad que su maraña me enrede y desenrede!

Yo sé bien que, a diario, mientras más me ajetreo,
entre ruinosas obras de los seres humanos,
me alejo de la carne y espíritu me torno.

SPIRIT

To live unseen and yet behold the earth
Put on her lovely vesture in the May;
In sun and shadow spin her wonted way,
Dance and not question what the dance is worth;

From slaughter turn to thrift and lust and mirth,
From words to words, till all fools have their say,
To be the spirit dwelling in her clay,
The light that all her travail brings to birth—

The sophists stop me, crying: "That were God;
So are His gifts and attributes defined!"
Ah, let Him wind His tangle and unwind!

I know but this, that daily as I plod
Amid the ruined labours of mankind,
I shed the flesh awhile, becoming mind.

DEDICATORIA DE LOS ULTIMOS SONETOS A URANIA

¿Cómo entregarte a ti lo que nunca fue mío?
Ni tengo voz, ni aliento —bajo el cielo— esperanza.
Sonidos y silencios forman la melodía
que cuanto tú me inspiras en mis oídos deja.

Tuya es toda la gloria de mi breve designio,
tuyos mi ardor, mi arrojo, y hasta mi mismo grito;
mías esta voz ronca y la mirada ingenua
que atenúan la música plateada del verso.

Si nada de arrebatos mi débil voz exhala,
si no escapa, ni crece, ni tiembla mientras canto,
piensa en el gran poder que tiene la belleza

que puede hacer surgir a los seres del polvo
y del frío corazón de un angustiado escéptico
conseguir estos versos escritos por tu amor.

DEDICATION OF THE LATER SONNETS TO URANIA

How shall I give thee what was never mine?
I have no voice, no hope beneath the sky;
All sound and silence are a melody
Played on my heartstrings by some touch of thine.

Thine is the glory of my brave design,
The ardour, the compulsion, and the cry;
Mine but the hoarseness and the unbidden sigh
Muffling the silver music of the line.

If aught of rapture from the feeble string
Escape and swell and tremble as I sing,
Think what the might of loveliness must be

That from the dust could raise a living thing,
And from the cold heart of a doubter wring
This book of verses, writ in love of thee.

TESTAMENTO DEL POETA

A la tierra devuelvo cuanto me dio la tierra,
todo otra vez al surco, nada para la tumba.
Extinguidos la llama y el vigilante espíritu,
la mirada no alcanza cuanto antes la ilusión.

Sólo dejo el sonido de unas cuantas palabras
cuyos ecos burlones resuenan vagamente.
Yo he cantado a los cielos: "Mi exilio me hizo libre",
y de uno a otro mundo por todos me llevó.

Respetuosas las furias, y benignos los hados
paseé por los firmes claustros del intelecto.
Cualquier tiempo mi tiempo, cualquier lugar mi sitio,
mi rostro no vio envidias, esperanza o temor.

Fuera cual fuera el viento hice mía la antigua
verdad y maduré mi amistad en el vino
mientras cielos rientes extendían con sus alas
briznas de luz y llanto por las cosas mortales.

A la tenue armonía del prado con la nube,
del cuerpo con el alma, mi culto consagré.
¡Que la forma, la música y el aire en que alentamos
colmen con su belleza mi imperfecta plegaria!

THE POET'S TESTAMENT

I give back to the earth what the earth gave,
All to the furrow, nothing to the grave.
The candle's out, the spirit's vigil spent;
Sight may not follow where the vision went.

I leave you but the sound of many a word
In mocking echoes haply overheard.
I sang to heaven. My exile made me free—
From world to world, from all worlds carried me.

Spared by the Furies, for the Fates were kind,
I paced the pillared cloisters of the mind;
All times my present, everywhere my place,
Nor fear, nor hope, nor envy saw my face.

Blow what winds would, the ancient truth was mine,
And friendship mellowed in the flush of wine,
And heavenly laughter, shaking from its wings
Atoms of light and tears for mortal things.

To trembling harmonies of field and cloud,
Of flesh and spirit, was my worship vowed.
Let form, let music, let the all-quickening air
Fulfill in beauty my imperfect prayer.

EPITAFIO

Belleza y juventud que nutríais la llama
que aquí quedó extinguida, callad su nombre amado
pues él no yace aquí. Dondequiera que estéis
él ama nuevamente y muere con vosotros.
Coged rosas silvestres y agitad los laureles
para vestir su gloria, no su falso renombre.

EPITAPH

O Youth, O Beauty, ye who fed the flame
That here was quenched, breathe not your lover's name.
He lies not here. Where'er ye dwell anew
He loves again, he dies again, in you.
Pluck the wild rose, and weave the laurel crown
To deck your glory, not his false renown.

Jorge Santayana en los años de estudiante en Harvard. El atuendo, similar al de la fotografía de los redactores de la revista "Harvard Nonthly", permitirá fechar este retrato hacia el mismo año: 1895.

Los fundadores de la revista "Harvard Nonthly" fotografiados en el año 1895, cuando apareció el primer número de la revista. De pie, el primero a la izquierda, Jorge Santayana.

Habitación de la Universidad de Harvard, situada en el número 7 Stoughton, en la que Santayana se instaló en 1891, habitando en ella durante seis cursos; una amplia descripción de esta habitación puede leerse en "Personas y lugares", páginas 273 y siguientes. Editorial Sudamericana, de Buenos Aires.

Santayana hacia 1898.

Doña Josefa Borrás, madre de Santayana, fotografiada en 1890, según la nota autógrafa de Santayana, en el reverso.

Susana Sturgis de Sastre, la hermana mayor de Santayana, que se casó en Avila, en una fotografía de 1892.

Santayana a principios de siglo, retratado en un barco durante una travesía de América a Europa. (Esta fotografía de Santayana recuerda mucho a Juan Ramón Jiménez.)

Santayana con un amigo durante su viaje por Europa (últimos años del siglo XIX o XX).

Santayana, profesor en Harvard, hacia 1905, fecha de publicación de "La vida de la razón".

Avila, 28 de Diciembre, 1913

Sr. Don Miguel de Unamuno

Muy Señor mío: Acaba de llegar á mis manos el tomo de su obra "El Sentimiento trágico de la vida" que ha tenido V. la amabilidad de dedicarme. Estimo en lo que vale este obsequio inesperado, y me apresuro á darle las mas expresivas gracias. Basta con ojear el primer capítulo para cerciorarse de que brilla

Carta de Santayana a don Miguel de Unamuno, fechada en Avila el 28 de diciembre de 1913.

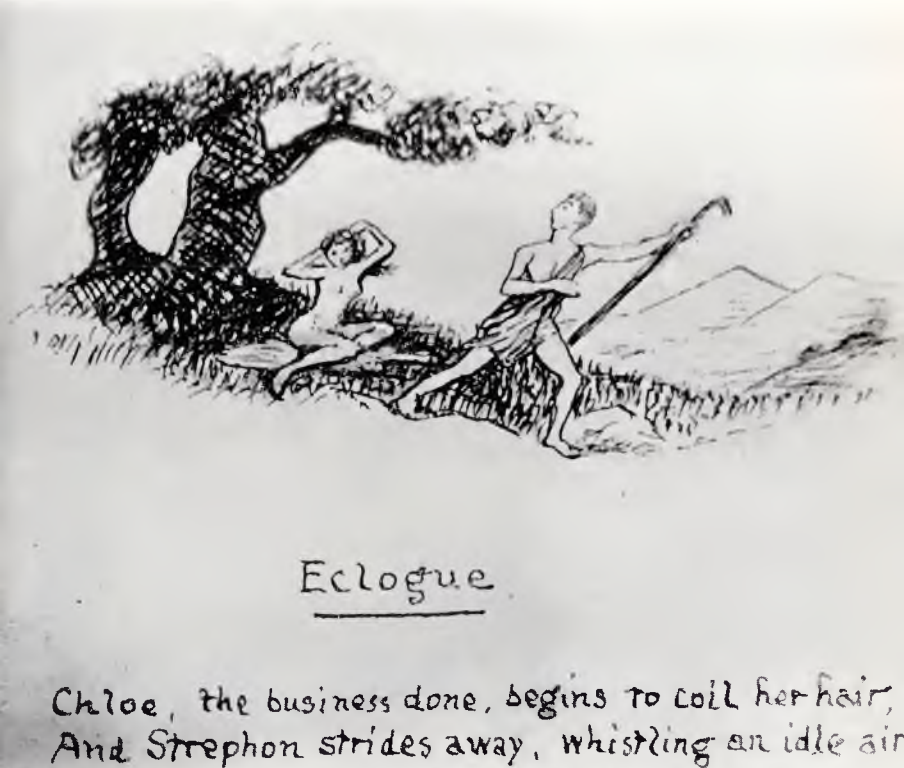
en esta obra cómo siempre su conocido ingenio, y anticipo el mas exquisito gusto en saborearla, admirando detenidamente los variados horizontes que descubre y la espontaneidad de pensamiento que la distingue.

Hace dos años que dejé la Cátedra que ocupaba en América para renovar, después de largo intérvalo, los Wanderjahre estudiantiles. Siendo español y encontran-

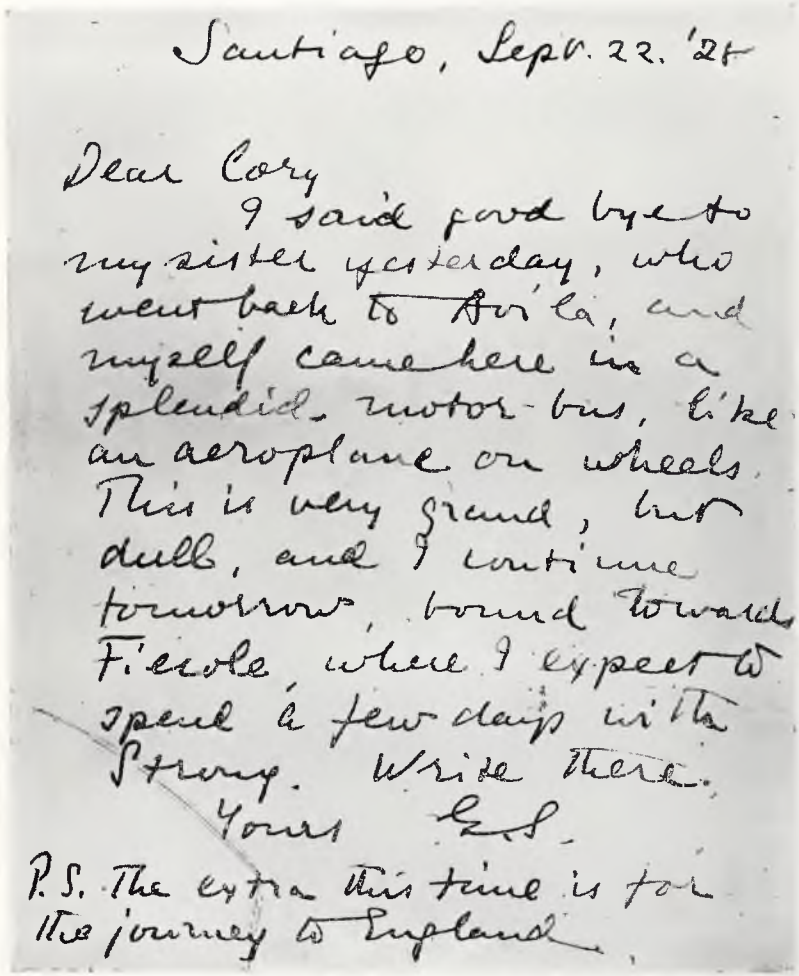
donde en este momento en
ciudad tan puramente castellana.
como Avila, no he querido
escribir á V. sino en la lengua
materna, aunque sea con la
torpeza propia de quien se
sirve habitualmente de otro
idioma.

Me es muy grata esta ocasión
de enviarle un saludo respetu-
oso y de protestarme su atento
y seguro servidor q. b. s. m.

Jorge Ruiz de Santayana



Dibujo original de Santayana y texto manuscrito del breve poema "Egloga", que se conserva entre sus manuscritos de la Columbia University.



Santiago, Sept. 22. '28

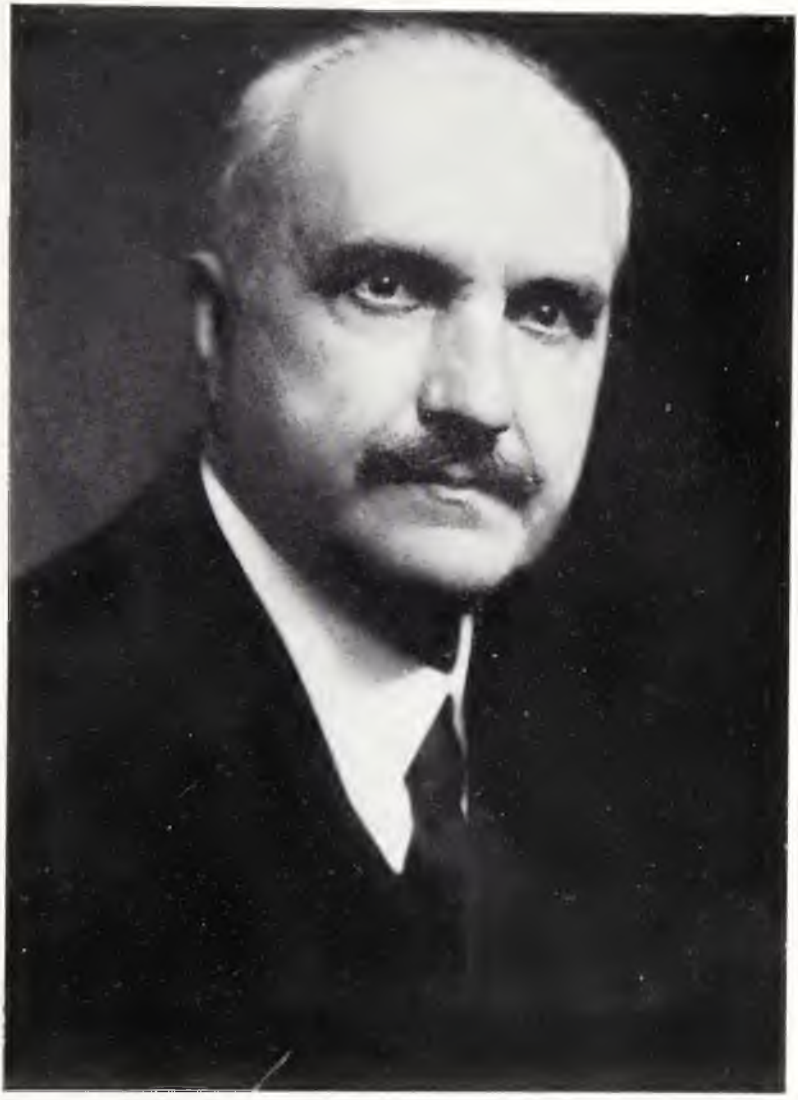
Dear Cory

I said good bye to my sister yesterday, who went back to Avila, and myself came here in a splendid motor-bus, like an aeroplane on wheels. This is very grand, but dull, and I continue tomorrow, bound towards Fiesole, where I expect to spend a few days in the Strong. Write there.

Yours G.S.

P.S. The extra this time is for the journey to England.

Carta de Santayana a Daniel Cory, fechada en Santiago de Compostela el 22 de septiembre de 1928.



Santayana durante su estancia en Inglaterra en los años de la primera guerra europea.

Susana Sturgis, la hermana mayor de Santayana, con su marido, Celedonio Sastre, retratados en Avila.

Santayana hacia los sesenta y cinco años.

Santayana hacia 1936.

Un solo pensamiento del hombre vale más que todo el mundo, y así sólo Dios es digno de él.

S. Juan de la Cruz.

Tela tocada al virginal cuerpo de San Juan de la Cruz.

Estampa de San Juan de la Cruz que Santayana llevaba siempre consigo y cuyo original ha sido regalado por su heredero Daniel Cory al autor.

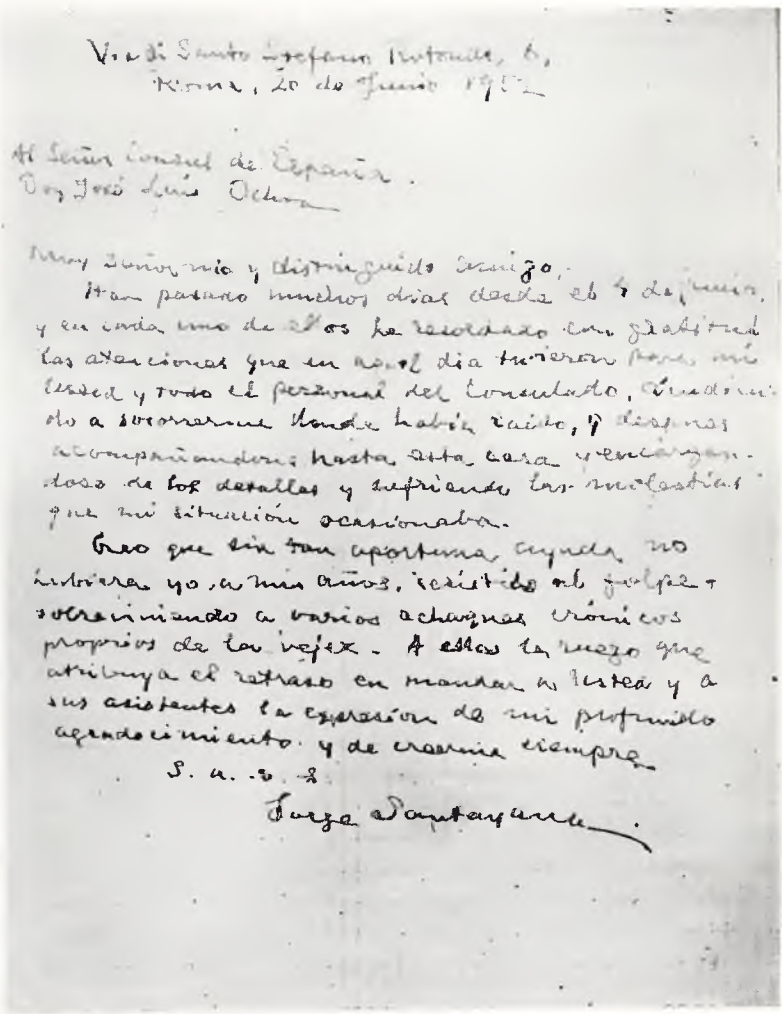
A single human thought is worth more than all the world, and so God alone is worthy to be its object.

S. John of the Cross

Reverso de la estampa de San Juan de la Cruz con la traducción al inglés —autógrafo de Santayana— del pensamiento de San Juan de la Cruz que figura en el anverso.

Santayana, octogenario, ante las cuartillas.

Sobre de la carta anterior, conservado en el Consulado de España en Roma.



Via di Santo Stefano Rotondo, 6,
Roma, 20 de Junio 1952

Al Señor Consul de España.
Don José Luis Ochoa

Muy Señor mío y distinguido amigo,

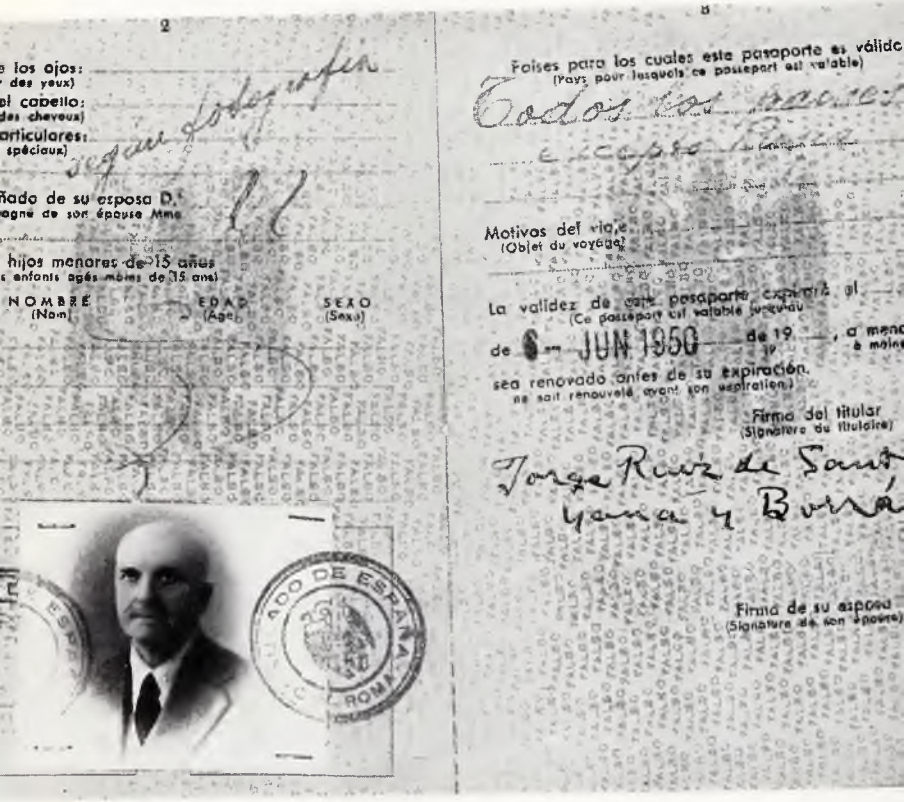
Han pasado muchos días desde el 4 de junio, y en cada uno de ellos he recordado con gratitud las atenciones que en aquel día tuvieron para mí usted y todo el personal del Consulado, acudiendo a socorrerme donde había caído, y después acompañándome hasta esta casa y encargándose de los detalles y sufriendo las molestias que mi situación ocasionaba.

Creo que sin tan oportuna ayuda no hubiera yo, a mis años, resistido al golpe y sobreviniendo a varios achaques crónicos propios de la vejez. A ellos le ruego que atribuya el retraso en mandar a usted y a sus asistentes la expresión de mi profundo agradecimiento y de creerme siempre

S. a. s. s.

Jorge Santayana

Texto autógrafo de la carta de Santayana a don José Luis Ochoa, cónsul de España en Roma, escrita en junio de 1952, pocos días después de su caída por la escalera del Consulado.



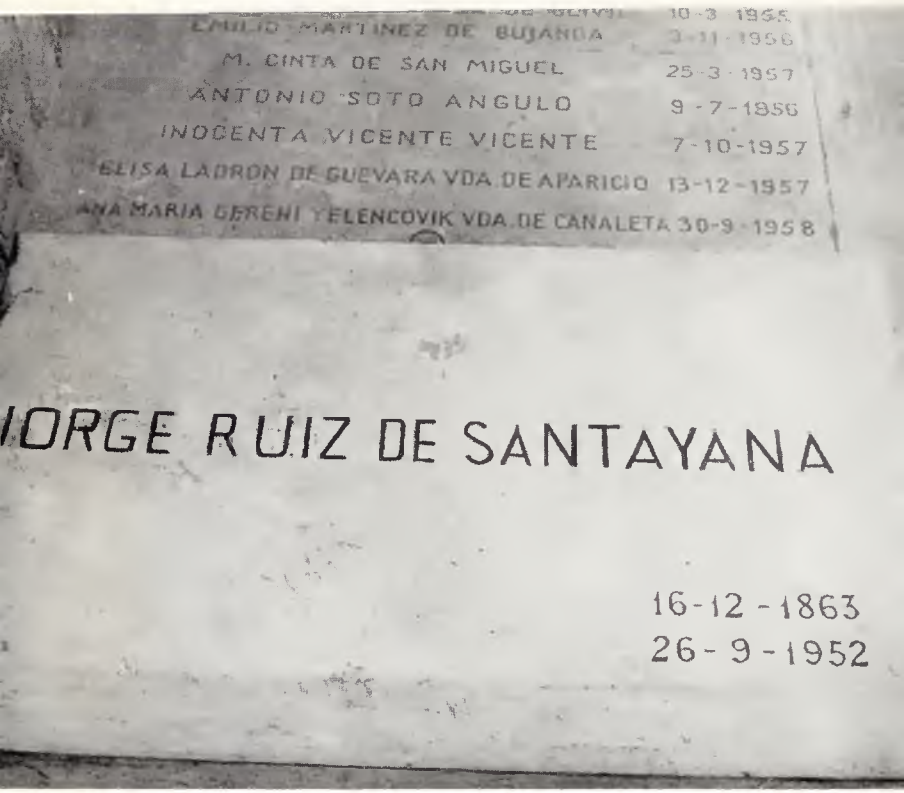
Fotografía y firma de Santayana en el pasaporte expedido el 8 de junio de 1949 por el Consulado de España en Roma.

Dibujo de Santayana poco tiempo antes de su muerte.

POSTHUMOUS POEMS

Dibujo original de Santayana, que se conserva entre los manuscritos originales del poeta, propiedad de la Columbia University.

Palabras de un texto de Santayana tomado de la obra "La idea de Cristo en los Evangelios" y que han sido esculpidas en el Mausoleo de los Españoles, del cementerio de Roma, donde reposan los restos mortales de Santayana.



Lápida de Santayana en su tumba de Roma.

INDICE

Págs.

Evocación de Santayana en su centenario 15

Primera parte

ESPAÑOLISMO DE SANTAYANA

Su personalidad 21
Santayana y la diplomacia española 27
Españolismo 35
Santayana y la hispanidad 54
Santayana y el noventa y ocho 56
Ultimas afirmaciones de españolismo 60

Segunda parte

LA POESIA DE SANTAYANA

Vocación poética 67
Sonetos y otros versos 70
Primera serie de sonetos 72
Las odas 88
Poemas sueltos 96
Segunda serie de sonetos 104
El ermitaño del Carmelo y otros poemas 122
Poemas largos 132
El testamento del poeta 141

Págs.

Tercera parte

POETICA DE SANTAYANA

El crítico 149
Teoría poética 163
El poeta 169
Lenguaje y poesía 177

1) Eufonía 178
2) Eufuismo 186

Lo poético 193

1) Experiencia inmediata 195
2) Imaginación racional 201

La poesía 205

CONCLUSION 219

Bibliografía y notas 241

Apéndice primero

Eugenia 245

Apéndice segundo

POEMAS: TEXTOS Y TRADUCCIONES

Sonetos: Primera parte (I-XX) 254
Sonetos: Segunda parte (XXI-L) 296
Odas (I-V) 358

Sonetos diversos

En un volumen de filosofía escolástica 376
En la muerte de un metafísico 378

Págs.

Ante un tapiz antiguo 380
A W. P. (I-IV) 382
Ante una estatua de Aquiles (I-III) 390
El rústico en el teatro 396

Poemas sueltos

Cabo Cod 400
Premonición... 402
Medianoche 404
Solipsismo 406
Ante una estatua inconclusa... 408
Futilidad 414
Mont Brevent 416
Odi et Amo (I-II) 418
Catedrales por el mar 422

Poemas largos

Avila 426
Capilla del Colegio del Rey. Oxford 432
España en América 440

El testamento del poeta

Eros 464
Himno de Viernes Santo 468
En Arles 470
Espíritu 472
Dedicatoria a Urania 474
Testamento del poeta 476
Epitafio 478

Las opiniones emitidas en las obras que publica EDICIONES CULTURA HISPANICA son exclusiva expresión del pensamiento de sus autores.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR EN LOS TALLERES GRÁFICOS DE SUCESORES DE RIVADENEYRA, S. A., DE MADRID, EL DÍA 29 DE ENERO DE 1966, FESTIVIDAD DE SAN FRANCISCO DE SALES. LAUS DEO.